



tablas

La revista cubana de artes escénicas

3/04

tercera época
Vol. LXXVI
julio-septiembre





En portada:

Vida y muerte
de Pier Paolo Pasolini,
Argos Teatro
Fotos: Enrique de la Osa

Reverso de portada:

Alberto Méndez, Premio Nacional de Danza 2004

Contraportada:

La Loca de Chaillot, Teatro El Público

Fotos: Xavier Carvajal

Reverso de contraportada:

Teatro francés contemporáneo

Sumario

- 3 ¿Por qué Alberto Méndez?
Ismael Albelo

Lecturas cubanas del teatro francés

- 6 Prólogo a la obra *Thérèse Raquin*
Émile Zola
- 10 Para comerte mejor
Jaime Gómez Triana
- 14 El teatro y la vida
Marilyn Garbey
- 16 Louis Juvet o la teatralidad
Graziella Pogolotti
- 18 Sartre a *puerta cerrada*
Antón Arrufat
- 23 Las estaciones de los juguetes
Armando Morales
- 26 Una caja de ensueños
Roberto Gacio
- 29 *Tartufo* regresa a Estudio
Norge Espinosa Mendoza
- 34 Nuestro Molière
Abel González Melo
- 38 *Roberto Zucco*: una lectura necesaria
Rodolfo de Puzo
- 42 Carta a Celdrán
Kiki Álvarez
- 44 Convocatorias de *tablas*

- 53 Disidente del mundo
Omar Valiño
- 57 Koltès, Koltès, Azama
Carlos Celdrán
- 67 La Loca del Trianón
Habey Hechavarría Prado
- 71 Danza en Francia: paradojas y paraíso de un cuerpo contemporáneo y, a la vez, arcaico
Noel Bonilla Chongo
- 77 En tablilla
- 95 Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 El aliento mayor
Rubén Darío Salazar

Libreto 66

Pájaros de la playa
Nelda Castillo
Un texto quimérico
Jaime Gómez Triana

Entretelones:

Un palacio de hojaldre.
Diez años
de Teatro de Las Estaciones

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Yamilé Tabío

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Teresita Hernández

Administrador

Hugo Torres Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Transporte

Pedro Pablo Romero

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilles

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Nuevas lecturas

Animados por la positiva repercusión que le deparó a *tablas* el reciente número dedicado a «Lecturas cubanas del teatro alemán» (1/04), por la presencia reciente en nuestras salas de varios montajes nacionales de la dramaturgia francesa de diferentes momentos, y por el insistente a la par que desinteresado estímulo de amigos franceses y cubanos, nos hemos aventurado nuevamente en ofrecer una similar entrega de la revista, esta vez dedicada a la visión insular del teatro de Francia.

Asistimos tal vez al inicio no planificado dentro de la publicación de una serie que podrá abarcar sucesivas lecturas de las artes escénicas enmarcadas en territorios físicos o culturales.

Francia, huelga señalarlo, ocupa un lugar de privilegio en la historia y la memoria humanas, así también sus manifestaciones artísticas, y dentro de ellas, el teatro. Del puente entre ambas culturas teatrales, sobre todo en la contemporaneidad, se ocupa este número, al igual que su antecesor, ordinario por su secuencia, extraordinario por sus materiales y organización editorial.

Tales razones nos han obligado a reflejar en la apretada «En tablilla» (que dada su creciente importancia dentro de la revista aparece con un nuevo diseño), un cúmulo de eventos, visitas, comentarios y noticias antes infrecuentes en tal magnitud dentro de esa sección.

Sirva como confirmación de que las páginas de *tablas*, sencillamente, no alcanzan.

ALBERTO MÉNDEZ ACABA DE RECIBIR EL PREMIO

Nacional de Danza 2004. Su nombre resuena desde hace más de cuatro décadas en el panorama danzario nacional e internacional. Sus méritos son muy conocidos —en verdad, reconocidos— y su prestigio no da margen a dudas. Pero un premio de semejante envergadura, en un país donde abundan las personalidades de la danza con suficiente historia y méritos para alcanzarlo, requiere un esfuerzo para discernir entre la pléyade de bailarines, coreógrafos, maestros, directores, diseñadores, músicos, personal técnico y artístico de diverso tipo que han hecho que la danza en Cuba sea una de las artes más florecientes y con mayor solidez en el concierto de nuestra cultura.

Entonces: ¿por qué Alberto Méndez? Vayan aquí solo algunas respuestas.

¿Por qué Alberto Méndez?

Ismael S. Albelo



Alberto Méndez, Premio Nacional de Danza 2004

Porque en 1959 el joven pinareño cambió sus sueños de arquitecto por los rigores del salón de clase y la prueba constante del músculo y la inteligencia para recuperar los años de infancia en la preparación para la danza; porque el maestro Ramiro Guerra lo escogió en la fundación del Conjunto Nacional de Danza Moderna y en su función inaugural le entrega los personajes de sus primeras piezas, *Mulato* y *Mambí*; porque descubrió el ballet y se entregó sin reservas a su academicismo, bajo las órdenes del también maestro Fernando Alonso; porque integra el Ballet Nacional de Cuba como bailarín y desarrolla un trabajo que comienza desde el cuerpo de baile hasta alcanzar el más alto rango, el de primer bailarín, con memorables actuaciones en *Coppélia*, *Giselle*, *Majísimo*, *Bach x 11 = 4 x A*, *Don Quijote* o *Carmen*, en muchos de los cuales se destacó en varios roles; porque marcó pautas para la difícil y no siempre estimada interpretación de roles de carácter como la Mamá Simone de *La fille mal gardée*, el Hada Carabosse de *La bella durmiente del bosque*, el Hilarión en *Giselle*, el Dr. Coppélius en *Coppélia*; porque tan temprano como en 1970, aún siendo bailarín activo, se inicia en la coreografía con *Plásmasis*, obra premiada ese mismo año en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria, lo que abrió una brillante y exitosa carrera en este complejo oficio, con piezas antológicas como *Tarde en la siesta*, *El río y el bosque*, *Paso a tres*, *Muñecos*, *Rara avis*, *El poema del fuego*, *Suite Géneris*; porque en esta labor creadora compone para figuras internacionales como Carla Fracci, Rudolf Nureyev o Fernando Bujones, y trabaja en compañías de Polonia, Italia, Francia, México, Colombia, Venezuela, Puerto Rico o los Estados Unidos; porque durante

años se convierte en el coreógrafo fundamental de nuestra gran Alicia Alonso, creando para ella *Nos veremos ayer noche*, *Margarita*, *Poema del amor y del mar*, *La diva*, *Canción para la extraña flor*, *La viuda alegre* y como reconstructor de títulos del pasado como *Roberto el diablo* y *La Péri*; porque su cultura y su dominio estilístico lo han llevado a trabajar, con igual fortuna, un tema contemporáneo, uno romántico, una fantasía



musical, un mito clásico, un juguete o un *divertissement*, conjugando de modo orgánico lo cubano con lo universal; porque ha colaborado con diferentes medios artísticos como el teatro, el cine, el cabaret, la televisión, incidiendo no sólo en lo que al movimiento se refiere, sino también en los diseños, la iluminación, el guión... hasta en la seguridad física y la atención a los artistas que colaboran en sus espectáculos; porque ha sido capaz de crear una pieza para un joven bailarín que se presentará a un concurso o un gran clásico en una escuela de ballet, para una compañía de fama mundial o un acto masivo en un gran estadio, para una plaza pública o una actividad de Gobierno; porque como maestro, amén de los conocimientos que irradia en su trabajo y vida cotidianos, es fundador de la Facultad de Arte Danzario en el Instituto Superior de Arte y ha impartido clases en diferentes instituciones docentes dentro y fuera de Cuba; porque, a pesar de haber recorrido el mundo y no pasar inadvertidos su trabajo y su nombre en el ámbito de la danza mundial, ha tenido siempre sus raíces muy bien puestas en su origen humilde, en su patria, en su gente.

¿Existen más razones para validar este otorgamiento? Por supuesto, su catálogo de más de un centenar de obras, sus premios en concursos y festivales, las condecoraciones que su trabajo ha merecido a lo largo de estos años que lo consagran como ARTISTA CUBANO, ejemplo de abnegación y sacrificio, de calidad y exigencia, de maestro y creador.

No bastan unas cuartillas para hablar de Alberto Méndez: su carrera en el arte es mucho más que coreografías y bailes. Su vida toda es la mejor respuesta a la interrogante inicial, porque Alberto Méndez es, sin duda, acreedor del Premio Nacional de Danza 2004.





Josefina Méndez en *Giselle*



Mirta Pla en *La fille mal gardée*

Lecturas cubanas del teatro francés

JUNTO A SHAKESPEARE Y MARLOWE, JUNTO A LOPE y Calderón, solemos colocar a Molière, Corneille y Racine, conocidos entre nosotros como los principales exponentes del Teatro Clásico Francés. Hemos querido desde esa óptica mirar el legado de los géneros que estos autores nos brindan casi puros, en sus sonoros monólogos, en sus despiadadas manías medievales, en sus críticas asunciones de una realidad que hoy resulta extrañamente cercana. Y desde esa tríada hemos pensado, quienes estudiamos la historia del teatro, el posterior decurso de la dramaturgia y la práctica escénica de Francia.

La importancia entre nosotros de esa escritura y esa vivencia es más que verificable. De ahí que fotos de dos grandes bailarinas cubanas, en roles más que teatrales, ilustren esta página. Por si nuestra propia tradición de repertorio no bastara, *tablas* se apresta a tensar líneas de cercanía y relectura, de fascinación y denuedo. Ya que este dossier ha sido *armado*, y no. Casi ha nacido de una acumulación portentosa de criterios acerca de algunos hitos del teatro francés, y sobre todo, por la presencia reciente, en varios de nuestros grupos de cuantía, de obras y miradas polémicas alrededor de ese universo. Así, el ordenamiento ha perseguido una cronología en lo que a práctica indica.

Por parecernos esencial y poco leído en Cuba, abre nuestras páginas el prólogo de Émile Zola a su obra *Thérèse Raquin*. Siguen así visiones de Jaime Gómez Triana y Marilyn Garbey sobre Alfred Jarry y Antonin Artaud, respectivamente. Se prestigia nuestra revista con la aparición de una semblanza inédita de Graziella Pogolotti sobre Louis Jouvet, al tiempo que Antón Arrufat redescubre a Jean Paul Sartre. Roberto Gacio y Armando Morales ofrecen sus visiones sobre el reciente montaje de *La caja de los juguetes*, de Teatro de Las Estaciones, grupo al que va dedicado nuestro «Entretelones», al cumplirse diez años de su fundación. Norge Espinosa Mendoza y Rodolfo de Puzo entregan los textos merecedores de nuestro premio de crítica el pasado año, a propósito del *Tartufo* de Teatro Estudio (en gesto de homenaje a esa figura emblemática que fuera Raquel Revuelta), y Roberto Zucco de Argos Teatro. Otra vez se cita a Molière, tras una mirada de Origami Teatro, para dar paso a dos visiones

sobre el montaje *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, guiado por Carlos Celdrán, quien firma un extenso ensayo a propósito de su trabajo con Bernard-Marie Koltès y Michel Azama. Habey Hechavarría Prado ofrece sus pareceres de *La Loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux, puesta de Carlos Díaz con Teatro El Público. Y Noel Bonilla, como colofón, rubrica un panorama de la danza en Francia hoy, a partir de su reciente visita a la Ciudad Luz. Solicitamos a la directora Nelda Castillo el texto espectacular de *Pájaros de la playa*, en recuerdo de esa figura impresionante de la cultura cubana que fue Severo Sarduy, tan ligado a Francia.

Mas nada nace sin ayuda. Por eso, una vez más, *tablas* reconoce el concurso de amigos en esta empresa, apoyada siempre por Xavier d'Arthuys. Rubén Darío Salazar nos ofreció amablemente su vasto archivo fotográfico, que recibimos gracias a Coralyn Nodarse. Y todos, absolutamente todos los colaboradores, entregaron sus textos, por esta ocasión, en tiempo.

La mesa, pues, está servida. *Mangeons!*

Prológo a la obra *Thérèse Raquin*

ESTIMO QUE ES SIEMPRE PELIGROSO SACAR un drama de una novela. Una de las dos obras es fatalmente inferior a la otra, y a menudo esto resulta suficiente para empequeñecerlas a las dos. El teatro y el libro tienen condiciones de existencia tan absolutamente diferentes que el escritor se encuentra forzado a practicar sobre su propio pensamiento verdaderas amputaciones, a mostrar en él las prolongaciones y las lagunas, a tratarlo brutalmente y a desfigurarle, para entrar en un nuevo molde. Es en el lecho de Procusto, en el lecho de tortura donde se obtienen monstruos a golpe de hacha. Después, yo no sé, un artista debe tenerle pudor y respeto a sus amadas hijas, bellas o feas, cuando estas vienen al mundo con su semejanza; él no tiene derecho a soñar para ellas los azares de un segundo nacimiento.

He cometido conmigo mismo una acción despreciable llevando *Thérèse Raquin* al teatro. La verdad es que estuve vacilando mucho tiempo para hacerlo, y si terminé por ceder fue obedeciendo a cuestiones particulares que me servirán al menos como circunstancias atenuantes. Primeramente, las críticas, que se habían mostrado terribles desde su aparición, me habían desafiado formalmente a sacar un drama. El libro, para ellos, era una inmundicia, lo arrastraban cortésmente al arroyo, y declaraban que el día en que semejantes infamias se presentasen en las tablas, los espectadores apagarían las candelillas con sus chiflidos. Estoy muy sorprendido de mi naturaleza. No detesto las hermosas batallas y, desde este momento, me prometo verlas. Había provocación, pero me pareció pueril obedecer sólo a este deseo de mostrarle a la crítica su equivocación. Me parecía que *Thérèse Raquin* ofrecía un excelente tema de drama para arriesgar en la escena una tentativa, con la que soñé muchas veces. Encontré allí un medio como el que buscaba en los personajes que me satisfacían plenamente, en una palabra, elementos tales como los que pedía y dispuestos para ser empleados; y eso me decidí. Es cierto que no tenía la ambición de plantar mi drama como una bandera. Sé que tiene grandes defectos y que soy más severo con él que nadie, y si le hiciera la crítica no quedaría más que una

cosa en pie: la voluntad bien clara de ayudar al teatro en el amplio movimiento de verdad y de ciencia experimental que, desde el siglo pasado, se propaga y se engrandece en todos los actos de la inteligencia humana. Los nuevos métodos científicos han dado el impulso. De ahí que el naturalismo renovase la crítica y la historia, sometiendo al hombre y a sus obras a un análisis exacto, preocupándose por las circunstancias, los medios y los casos orgánicos. Por eso, las artes y las letras sufrieron en su momento la influencia de esta gran corriente, la pintura llegó a ser real, nuestra escuela de paisaje destruyó la escuela histórica; la novela —ese estudio social e individual, de un marco tan flexible y con una amplitud constante— tomó el lugar, absorbiendo poco a poco los géneros literarios clasificados por los retóricos de otras veces. Estos son los hechos que nadie podría negar. En el alumbramiento continuo de la Humanidad, nosotros estamos por el alumbramiento de la verdad. Y esta es la única fuerza del siglo. Todo marcha de frente en una época. Quien quiera volver atrás o escaparse de lado, será aplastado bajo el empuje general. Es por eso que estoy absolutamente convencido de que veré próximamente el movimiento naturalista imponerse en el teatro, y llevándole la potencia de la realidad, la vida nueva del arte moderno.



En el teatro, toda innovación es delicada. Las revoluciones literarias son lentas para hacerse sentir. Es lógico que allí esté la última ciudadela de la mentira, y que la verdad esté por tomar su sitio. Al público, tomado en masa, no le gusta que le alteren sus hábitos, y los juicios que emite tienen la brutalidad de un golpe de muerte.



Sólo hay un momento en que el público sin saberlo se hace cómplice de los innovadores; ese momento es aquel en que, penetrado él mismo por el nuevo soplo, cansado de las eternas historias que se le cuentan, experimenta la imperiosa necesidad de juventud y de originalidad.

Yo no sé si me equivoco, pero me parece que el público experimenta eso hoy. El drama agonizará si una nueva savia no lo rejuvenece. Es necesario darle sangre a este cadáver. Se dice que la opereta y la comedia de magia han matado al drama, eso es falso. El drama muere por su hermosa muerte, muere por las extravagancias, por las mentiras y las vulgaridades. Si la comedia sigue en pie es porque ella contiene todavía más la vida real y porque a menudo es más verdadera. Desafío a los últimos románticos a poner en la escena un drama brillante; la chatarra de la Edad Media, las puertas secretas, los vinos envenenados y el resto, harían levantar los hombros. El melodrama, ese hijo burgués del drama romántico, está aún más muerto que él en las ternuras del pueblo; sus falsas sensiblerías, sus complicaciones de niños robados y de papeles encontrados, sus exageraciones impúdicas, lo han hecho ganarse el desprecio y el desdén cuando ha tratado de resucitar. Las grandes obras de 1830 quedarán como obras de combate, de fechas literarias, de esfuerzos soberbios, que han empujado bajo al viejo andamio clásico. Pero ahora que todo está por tierra, las capas y las espadas son inútiles; es tiempo de hacer obras de verdad. Reemplazar la tradición clásica por la tradición romántica no sería saber aprovechar la libertad que nuestros antepasados conquistaron. No debe haber escuela, ni fórmula, ni pontífice de ninguna especie; sólo existe la vida, un campo inmenso donde cada uno puede estudiar y crear a su antojo.

No hago aquí una tesis por mi causa. Tengo la profunda convicción, e insisto en este punto, de que el espíritu experimental y científico del siglo va a ganar al teatro y que esa es la única renovación posible en nuestra escena. Que la crítica mire alrededor de ella, y que me diga de qué lado ella espera un socorro, un hálito de vida que ponga al drama en pie. Ciertamente el pasado ha muerto, es necesario ir al porvenir; y el porvenir es el problema humano estudiado en el mar vivo de la doble vida de los personajes y de los medios, desprovisto de los cuentos de nodriza, de los andrajos históricos, de las grandes palabras bestiales, de las tonterías y de las fanfarronadas de convención. Las serpientes podridas del drama de ayer caen sobre ellas mismas. El lugar debe estar claro. Las recetas conocidas para anudar y desanudar una intriga ya hicieron su tiempo; es necesario en estos momentos una amplia y simple pintura de los hombres y de las cosas, un drama que Molière hubiera podido escribir. Fuera de algunas necesidades escénicas, lo que se llama hoy la ciencia del teatro, existe sólo el montón de pequeñas habilidades de artífices, una especie de estrecha tradición que empequeñece a la ciencia, un código de lenguaje convenido y de situaciones notadas de antemano, que todo espíritu original rechazaría aplicar enérgicamente.

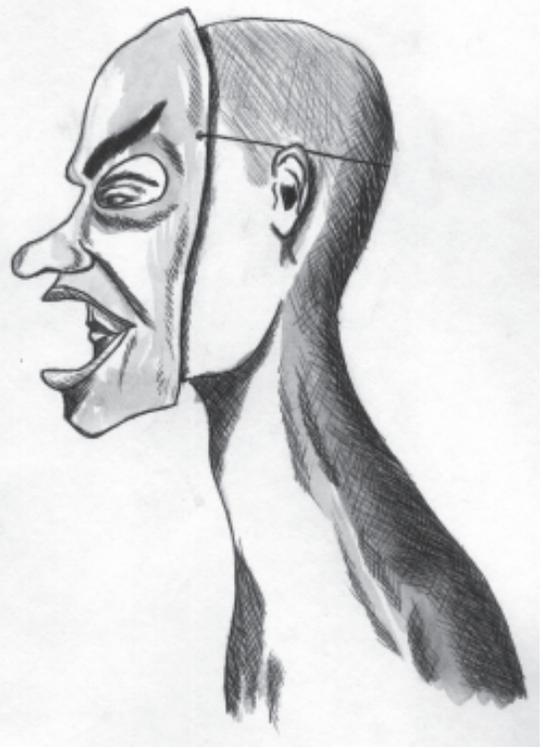


ILUSTRACIONES: ALIOSKY GARCÍA

Y por otra parte, el naturalismo balbucea ya en el teatro. No quiero citar ninguna obra, pero entre los dramas representados durante estos últimos años, hay muchos que contienen el germen del movimiento, y a los cuales señaló una aproximación. Dejo a un lado las piezas de debutantes, hablo sobre todo de algunos dramas escritos por autores dramáticos, envejecidos en su oficio y bastante hábiles para presentir la transformación literaria que se opera. El drama morirá, o será moderno y real. Bajo la influencia de esta idea es que saqué un drama de *Thérèse Raquin*. Como he dicho, había en él un tema, personajes y un medio que constituían, a mi entender, excelentes elementos para la tentativa que soñaba. Podía haber hecho un estudio puramente humano, desembarazado de todo interés ajeno, yendo derecho a su objetivo; la acción no estaba en una historia cualquiera sino en los combates interiores de los personajes, no había tampoco una lógica de hechos sino una lógica de sensaciones y de sentimientos; y el desenlace llegaba a ser un resultado aritmético del problema expuesto. Entonces, seguí la novela paso a paso; encerré al drama en el mismo cuarto, húmedo y negro, a fin de no quitarle nada de su relieve ni de su fatalidad; escogí figuras confusas e inútiles para poner bajo las atroces angustias de mis héroes la vulgaridad de la vida de todos los días; traté de llevar continuamente a la puesta en escena las ocupaciones ordinarias de mis personajes, de forma que ellos no «actuaran» sino que «vivieran» ante el público.

Confieso, con alguna razón, que contaba con el lado punzante del drama, para hacerles aceptar a los espectadores ese vacío de la intriga y esa minucia de los detalles. La tentativa se logró, y seré más feliz con mis dramas futuros que con *Thérèse Raquin*, porque publico esta con un vago sentimiento, con un deseo loco de cambiar escenas completas.

La crítica ha sido apasionada, discutió mi obra violentamente. No me compadezco y lo agradezco. He ganado atendiendo al elogio de la novela cuya pieza he sacado; esa novela que la prensa ha maltratado tanto en su aparición. Hoy la novela es buena, y es el drama el que no vale nada. Esperemos que el drama valga alguna cosa. ¡Si yo pudiera sacar una nueva obra que tratase de declarar detestable! Por otra parte, en materia de crítica es necesario leer entre líneas. ¿Cómo quiere usted, por ejemplo, que los viejos campeones de 1830 sean tERNOS como *Thérèse Raquin*? Sucudiese aun si mi mercera fuese una reina, y si mi asesino retrato fuese una casaca albaricoque; sería necesario también que en el desenlace de *Thérèse* y *Laurent* llegaran a envenenarse con la ayuda de una copa de oro llena de vino de Siracusa. ¡Vaya con estos útiles! ¡Y vaya también con esta gentecita que se permite tener un drama de ellos en su mesa cubierta con un hule! Es cierto que los últimos románticos, incluso si hubieran encontrado algún talento en mi obra, lo habrían negado absolutamente con la hermosa injusticia de las pasiones literarias. Seguidamente hubo críticas de creencias opuestas a las mías. Estas, muy legalmente, han tratado de probarme que hice mal en perderme en un



Sólo hay un momento en que el público sin saberlo se hace cómplice de los innovadores; ese momento es aquel en que, penetrado él mismo por el nuevo soplo, cansado de las eternas historias que se le cuentan, experimenta la imperiosa necesidad de juventud y de originalidad



No debe haber escuela, ni fórmula, ni pontífice de ninguna especie; sólo existe la vida, un campo inmenso donde cada uno puede estudiar y crear a su antojo

sendero que no era el de ellos; los leí con atención, dijeron excelentes cosas y yo procuraba aprovechar las observaciones justas que me golpearon particularmente.

En fin, tengo que agradecerles a estos críticos simpáticos, aquellos que han tenido mi edad y mis esperanzas porque, es triste decirlo, encontré muy rara vez apoyo en sus antepasados. Es necesario crecer con su generación y ser empujado por aquella que les sigue, llegar con la idea y con la forma de su tiempo. En suma, he aquí el balance de la crítica sobre *Thérèse Raquin*. Se habló de Shakespeare y de Pol de Hock, y hay entre estos dos hombres un amplio lugar para que yo pueda colocarme fácilmente.

Me queda sólo testimoniar públicamente todo mi reconocimiento al señor Hipólito Hostein, quien dio a mi obra su hospitalidad artística. Encontré en él no a un empresario de espectáculos, sino a un amigo, a un camarada de espíritu amplio y original. Sin él, *Thérèse Raquin* hubiera quedado mucho tiempo aún en el fondo de mis gavetas. Era necesario para hacerla salir este encuentro inesperado de un director creyente, como yo, de la necesidad de renovar el drama dirigiéndose a las realidades del mundo moderno. Mientras que una opereta enriquecía a *uno* de sus vecinos, fue verdaderamente bello ver al señor Hipólito Hostein, en pleno verano, querer perder dinero con mi drama. Le guardaré una eterna gratitud.

En cuanto a los artistas que han interpretado mi obra, tuvieron uno de los más vivos éxitos que se haya podido constatar desde hace tiempo en el teatro.

Experimenté en ello una gran alegría, y me sentí feliz de verlos realizar mi pensamiento con esta amplitud y haberles dado la oportunidad de desplegar todos los recursos de su bello talento. La señora María Laurent creó verdaderamente el rol de la señora Raquin; personalmente le di poca cosa, y fue ella quien encontró todo este admirable personaje del cuarto acto, esta alta figura del castigo implacable y mudo, esos dos ojos vivos clavados sobre los culpables que los perseguían hasta en la agonía. La bondad del primer acto, el dolor material del segundo, la espantosa crisis del tercero los dio como una gran artista, y ese rol quedará como una de sus creaciones más sorprendentes. La señorita Dica Petit fue una Thérèse tal, que me desesperé por haberla encontrado en ella; la hizo con un talento nuevo y sorprendente, dejé fríos a sus admiradores actuando este

personaje tan complejo, esta naturaleza de mujer ardiente que es un mundo, que va del amor loco al odio cruel, pasando por la hipocresía, el disgusto, el terror, todas las conmociones de las pasiones y de los sentimientos humanos. Lanzó gritos de verdad que levantaron la sala, pero sin embargo estuvo en el primer nivel, en el nivel de las actrices originales y potentes. Un rol terrible quedaba por interpretar, el de Laurent, pero el señor Maurice Desrieux supo llevar el peso de un artista fuera de línea. Fue a ratos ese muchacho holgazán y prudente que ama a Thérèse «porque ella no le cuesta nada»; ese hombre que su amante vuelve loco hasta el punto de hacer de él un asesino, y más tarde, ese miserable acabado por el sufrimiento, convertido en un cobarde, que se desequilibra cada vez más llegando hasta la alucinación y hasta un segundo crimen que debía curarlo del primero. Tuvo, particularmente en el tercer y cuarto actos, espantosos embrutecimientos, rugidos de bestia herida con toda la mímica de la locura naciente que va invadiendo el cráneo del hombre. Y no fue sólo ese terrible trío de la madre y los dos asesinos el que llevó altamente la escena; el conjunto de interpretación era tal que los roles episódicos tomaron un relieve que yo no esperaba contar.

El señor Gaviot compuso con una rara inteligencia el objetivo del rol de Camile, de ese ser endeble, mimado y terco, que acusa maravillosamente a las mezquindades burguesas y a la pobreza fisiológica; el señor Montrange hizo al viejo empleado Grivet, un tipo inolvidable, de verdad cómica, y eso con una medida, un tacto y una fuga que se detuvieron justo al límite de la caricatura y que testimonian un verdadero espíritu literario, el cual agradezco infinitamente. El señor Reybers se puso realmente la piel de un comisario de policía hasta el punto en que tenía la cabeza, el paso, la voz, hasta los tics y la brusca bondad de la profesión. Finalmente, la señorita Blanca Dunoyer se convirtió en la traviesa sonrisa de ese drama negro, era la canción de sus dieciséis primaveras que alternaba con los sollozos desgarradores de Thérèse cuando de una forma exquisita contaba la historia de su príncipe azul.

Digo lo que un capitán diría a sus soldados después de una batalla: «Gracias a todos estos grandes artistas, es por ellos que vencí».

París, 25 de julio de 1873

Jaime Gómez Triana

Para **comerte** mejor

Nosotros mantenemos que desde Jarry, mucho más que desde Wilde, la diferencia, durante mucho tiempo considerada inevitable, entre arte y vida, ha sido aniquilada como principio.

ANDRÉ BRETON

Jarry se alimentaba de sopa mezclada con ajenojo. Pescaba gallinas con anzuelos, por sobre la pared medianera que separa su jardincillo del corral de un vecino. Trabajaba de bruces en el suelo.

Asistía a los grandes estrenos de gala, con traje de ciclista. Usaba un revólver sin balas, para conseguir asiento en los autobuses...

ALEJO CARPENTIER

COMO PADRE UBÚ DIGO MIERDA

para empezar. Como Jarry, me disfrazo de ciclista y, revólver en mano, inauguro a toda velocidad la temporada de pesca. Lanzo el anzuelo y a falta de gallinas trato de alcanzar dos o tres gestos, algunas ideas, condimentos probables de un teatro posible; brasas capaces, tal vez, de agigantar la combustión de una escena por venir, de propiciar un teatro quizás menos solemne, formal y (auto)complaciente, acaso mucho más corrosivo, peliagudo y beligerante, un tanto más arriesgado y lúdico. Y es que, sin duda, no eran otras las intenciones de Alfred Jarry cuando puso en manos de Lugné-Poe, director del Teatro de l'Oeuvre, el texto de su *Ubu, roi*, ni luego, cuando reestrenó la pieza en 1898, con las marionetas del Théâtre des Pantins de Pierre Bonnard y con música de Claude Terrasse, procurándose, esta vez, un éxito que antes no había obtenido. No hubo jamás en Jarry concesiones o adecuaciones ante el poder o ante el «gusto popular», por ello hoy, al evocarlo, más que recuperar cierta visión del mundo y del teatro que me permitan leer la escena más cercana y reciente, intento seguir la pista de una ética y un compromiso casi perdidos, de una poética que sustenta en el delirio patafísico, en la ingeniería de la soluciones imaginarias, su pivote fundamental, de una existencia donde el arte mismo era cuerpo y sangre de ese acto cotidiano que es vivir. Pero quién es Alfred Jarry y cuál su importancia dentro de la tradición escénica de Occidente.



Ubu, rey, Teatro Nacional de Guíñol (1964)

Digamos que Jarry, su vida y su obra, forman parte de la historia del teatro francés, historia que, como la del arte todo, está repleta de trifulcas y polémicas que han marcado de manera muy especial el devenir del teatro en nuestro mundo. Así, dentro de una larga lista de contiendas, la batalla en torno al *Hernani* de Víctor Hugo, y el estreno, el 10 de diciembre de 1896, del *Ubu, rey* de Jarry, constituyen, por derecho propio, hitos fundacionales. Ambos textos dinamitaron desde la concreción escénica los modelos de teatralidad –de escritura y representación– de su tiempo, y quebrantaron los convencionalismos burgueses, erigiéndose en paradigmas del teatro ulterior. Y claro, conectadas por una profunda necesidad de ruptura, estas obras son mucho más recordadas por la infinidad de anécdotas que se reúnen en torno ellas, que por las verdaderas connotaciones estéticas e ideológicas que ambas, como alegatos, pusieron en juego. Sin embargo, igualar a Hugo y a Jarry, en este o en cualquier otro sentido, sería siempre inexacto –y no por los méritos de uno frente al otro, confieso que antes prefiero leer mil veces la obra toda del creador de la



Máscara de Ubú creada por Deborah Hunt

Ignorado por todos
y fundamentalmente
por aquellos que se
empeñan en olvidarlo,
viendo en su ejemplo
una especie de ojiva
nuclear capaz
de derribar toda
certidumbre,
Alfred Jarry tiene
entre sus mayores
méritos el haber
creado uno de los más
trascendentes
personajes del teatro
de Vanguardia



patafísica que uno solo de los dramas del autor de *Nuestra señora de París*. Es absolutamente predecible que una antología «exhaustiva» de la producción dramática francesa incluiría, sin duda, alguna pieza de Hugo, mientras Jarry sería, a mucho dar, consignado únicamente en el texto de presentación de otro autor, cuyas obras se consideren en alguna medida continuadoras de la gran saga de los Ubú. A la sombra del más grande de todos los románticos, Jarry es un desconocido, apenas un muchacho inquieto, unas veces brutal y despiadado, otras, dueño de esa temible ingenuidad que acompaña a la locura.

Ignorado por todos y fundamentalmente por aquellos que se empeñan en olvidarlo, viendo en su ejemplo una especie de ojiva nuclear capaz de derribar toda certidumbre, Alfred Jarry tiene entre sus mayores méritos el haber creado uno de los más trascendentes personajes del teatro de Vanguardia. El Padre Ubú es síntesis absoluta y mordaz de la «civilización» que hemos construido. Su crueldad, su voracidad pantagruélica, su carencia de responsabilidad, su miedo, su pensamiento discontinuo y devastador, son signos de una sociedad que desconfiaba de antemano, que juzga y quebranta falsas seguridades e ingenuas generalizaciones. En tiempos de naturalismo y simbolismo, la imagen grotesca y enmascarada del Padre Ubú se proyecta desde la escena como la más exacta foto-metáfora de la burguesía parisina de la época y amplifica sus márgenes hacia un futuro en el que fácilmente reconocemos su rapaz petulancia y su codicia infinita.

El gesto de Jarry era, sin duda, uno de los más audaces de la dramaturgia y la escena en Occidente. Nadie como él confió en la función movilizadora del teatro. Más que epatar, el joven francés deseaba levantar desde sus cimientos a una sociedad adormecida, a cuya imagen y semejanza se había desarrollado una teatralidad antiespasmódica y embotada. En pos de su objetivo, Jarry no se conformó únicamente con la agravante obscenidad del diálogo, repleto de frases perversas y escatológicas, sino que además echó mano a los más antiguos recursos del arte escénico. Aristófanes, Shakespeare, la farsa medieval francesa y el teatro de muñecos confluyeron con este autor, en un acontecimiento escénico que, al decir de Alejo Carpentier, «explotaba un nuevo género de comicidad, basado en la caricatura verbal, la inverosimilitud dramática, la burla llevada a sus extremos —la burla puesta en solfa por una constante inversión de los mecanismos trágicos—. Así, *Ubú, rey* y los dramas subsiguientes se encuentran a la cabeza de un línea de ruptura que en el teatro encontrará futuras resonancias en la obra de Artaud, Apollinaire, Ionesco, Beckett, Julian Beck, Cage, Tadeuz Kantor, Müller... y constituyen un antecedente directo del teatro de la crueldad, el teatro del absurdo, del dadaísmo, del movimiento surrealista, e incluso, si tomamos en cuenta el proceder cotidiano del autor, hasta del *happening* y el *performance* contemporáneos. Y qué era, si no, aquel famoso prólogo dirigido a un saco de carbón, ante la presencia del público, visiblemente incómodo, que estallaría apenas Gémier pronunciara la primera palabra

Nadie como él confió en la función movilizadora del teatro. Más que epatar, el joven francés deseaba levantar desde sus cimientos a una sociedad adormecida, a cuya imagen y semejanza se había desarrollado una teatralidad antiespasmódica y embotada



de la obra, la inexistente e «indignante» *merdre*, que obligó al actor a bailar una giga absolutamente ajena a la representación, para tratar de contener la furia de los espectadores.

Y veamos cómo la tan socorrida anécdota nos ubica ya, por sí sola, en un contexto de recepción específico, permitiéndonos intuir algunas claves. Es obvio que para Jarry el verdadero escenario de esta farsa era, sin lugar a duda, el teatro mismo, nada había en su proceder que lo conectara con los postulados científicistas de Émile Zola. Sus modelos estaban bien lejos del realismo, eran más bien cercanos a los postulados del conocido *Prefacio al Cromwell*, texto donde Hugo había trazado una poética del romanticismo, en la que evidenciaba su admiración por Shakespeare y defendía la importancia del grotesco en la creación artística. Sin duda el alejamiento de toda regla y norma estética emparenta la obra de Jarry con la más alta tradición romántica: no obstante, el joven francés va mucho más allá de la exaltación de una subjetividad individual. Al escribir la saga de los Ubú, Jarry no escapa, ni busca refugio alguno: él cataliza un incendio ya desatado, ve caer los pilares de una sociedad enferma y hace malabares con las pavesas resultantes.

La farsa fusionaba ambiente medieval, alteraciones sintácticas, actores representando como muñecos, una multitud de maniqués para sustituir a las masas que sucumben bajo la autocrática tiranía de Ubú, escenografía abigarradamente híbrida: palmeras caribeñas, estufa, nieve, una ventana en el firmamento, la luna y dentro de ella un

elefante. Todo y más, atropellándose en una escena en la que las modificaciones del lugar de la acción son indicadas por un personaje de traje gris que entra en puntillas a colgar sobre el decorado un cartel didascálico –Piscator y Brecht. La ficción, si es que la hubo, queda totalmente devastada, el teatro ostenta su condición de artificio. Frente a nosotros no está la ilusión de una vida, su reflejo especular, sino la vida misma. Es el gesto de la vanguardia, la rebeldía de la modernidad. Jarry en un artista moderno que intenta pensar y leer su realidad para comunicarla a través del arte, del lenguaje, pero «la realidad es absoluta e infinita, perfecta y pertenece a la categoría de lo continuo, contrariamente al lenguaje que es discontinuo». Tratando no de recrear la realidad sino intentando partir de ella, Jarry prefiere el caos a la nada, de ahí su necesidad de reinventar y amplificar el lenguaje al modo patafísico.

Pero la influencia de Jarry no es únicamente verificable en Europa y Norteamérica: en el caso particular de Cuba, se pueden encontrar sus huellas en la obra de Virgilio Piñera, quien posiblemente edificó su obra *Los siervos* (1955) a partir del *Ubú encadenado* de Jarry. Fue el propio Virgilio quien lo aceptó luego, en su *Diálogo imaginario con Jean Paul Sartre* publicado en el semanario *Lunes de Revolución*, esa cercanía para increpar desde ese punto de vista el anarquismo del autor de *Ubú, rey*, y desautorizar su propia obra, según él, puesta merecidamente en la picota. Más acá, la marca de Jarry se puede apreciar en *La noche de los asesinos* de José Triana y en *Dos viejos pánicos* del propio Piñera, o en obras como *El arca* de Víctor Varela y la



reciente *Ícaros*, escrita por Norge Espinosa y presentada por Carlos Díaz y Teatro El Público, donde incluso un personaje, el inolvidable Pinocho, cita constantemente a Ubú en su característico «mierda». Aun así me gusta leer la marca de Jarry, sus gestos, en el trabajo de otros, y pienso por ejemplo en las máscaras de Nelda Castillo desde su más reciente café-teatro *La siempreviva*, o en las acciones y las maneras de obrar de los integrantes de grupo de *performances* OVNI.

Ya desde la escena no podría olvidarse el *Ubú*, rey de los hermanos Camejo, con el Teatro Nacional de Guíñol en 1964, puesta de títeres para adultos elaborada a partir de la versión que realizara el poeta, narrador y ensayista cubano Calvert Casey, que contó con los diseños de Armando Morales y con la música original de Antonio Balboa, Pepe y Carucha Camejo, quienes asumieron colectivamente la puesta en escena junto a Pepe Carril y tuvieron a su cargo la animación de los personajes protagónicos. Así, a través del gesto de unos o del trabajo particular sobre su obra, Jarry ha sido digerido por nuestra escena nacional. Su nueva estación en ese viaje por la Isla se avizora ya, con la próxima publicación del Premio José Jacinto Milanés 2002: la obra *Ubú sin cuernos*, un texto que el joven dramaturgo Abel González Melo incorpora a la saga, y en el cual la más grande creación de Jarry se nos muestra infinitamente cercana. Por demás, un grupo titiritero del país ha modificado su nombre recientemente, trocando el de Estrella Azul por el de Ubú Teatro, por lo que también ahí ha de saltar la liebre.

Visto desde lo alto y puesto a dialogar con sus antecesores y epígonos, Jarry se muestra como un instrumento útil para intentar pensar el teatro que hoy asoma su oreja a nuestro alrededor. Un teatro que mayormente muere de formalidad y cae bajo el peso de su propia solemnidad, de su tono trascendentalista. Un teatro que no surge de una verdadera necesidad de expresión y diálogo con un contexto preciso, sino que responde a un angustioso plan de trabajo o algún encargo soteriológico. Y sólo allí, en medio de quienes logran mofarse de esas circunstancias y encontrar en ellas el verdadero gozo de la creación y salvar así no únicamente el estómago sino también la fantasía, algo queda del ignorado Jarry, algo que podamos devorar como el más exquisito de los manjares.



Autorretrato de Antonin Artaud

El teatro y la vida

Marilyn Garbey

Serán ceniza mas tendrán sentido.

QUEVEDO

A MENUDO ESTUDIAR LA HISTORIA DEL TEATRO

se convierte en un acto rutinario, de recopilación de nombres y fechas y un sinfín de especulaciones sobre las poéticas. De esa manera, el devenir teatral pareciera letra muerta, alejada de la savia que lo nutrió, y resulta difícil comprender por qué tanta gente vibró al escuchar los versos en la voz de un actor. Sin embargo, si se viaja al pasado en busca de la semilla primigenia, hurgando en el testimonio de los hacedores del teatro, entonces surgirán innumerables interrogantes de las cuales nos apropiaremos porque forman parte del equipaje de la gente que eligió esta profesión.

¿Qué sentido tiene hacer teatro? ¿Para quién se hace teatro, para qué? O digámoslo en términos prácticos: ¿cómo hacer teatro?

Por suerte, lejos quedaron aquellos tiempos donde se ponía en entredicho una tendencia u otra: Stanislavski o Brecht, el texto o el actor, la sala o la calle, y aunque no abunda la tolerancia en estos tiempos, se han superado falsas dicotomías. Afortunadamente cada teatrista, al trazar su biografía profesional, elige sus paradigmas y construye su propia familia. Para muchos el nombre de Antonin Artaud

es el de alguien querido y cercano, sin importarles la leyenda donde sólo se le etiqueta como un loco, genial, pero loco al fin y al cabo.

Tuve la suerte de conocer el legado de Artaud en las clases de Francisco López Sacha, apasionado y lúcido, con una visión muy personal de la historia del teatro que ojalá algún día llegue a la letra impresa. Mis compañeros y yo éramos muy jóvenes y nos iniciábamos en los caminos de la profesión. La lectura de *El teatro y su doble* nos permitió desbordar nuestra imaginación y reconstruir las circunstancias en las cuales Artaud vivió e hizo su teatro.

La vida de Artaud pudiera ser la de cualquier teatrista, vida de trabajo constante, de penurias materiales, de invertir toda ganancia económica en el teatro, de deambular buscando un espacio donde trabajar y presentarse.

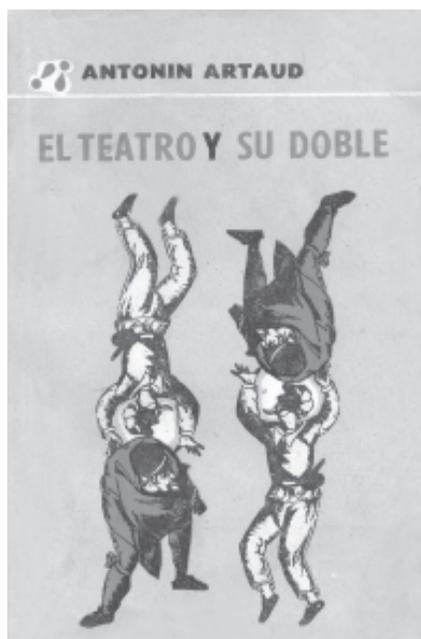
«No es justo, es odioso que el dinero cierre el camino a las ideas y que usted, por ejemplo, se vea en la imposibilidad de hacer el teatro que le gusta porque es imprescindible que una pieza dé ganancias, y para que las dé, tendrán que ser piezas de un nivel mediocre y que no choquen con nadie».

Desde que en 1969 apareciera en Cuba *El teatro y su doble*, con una sugerente portada de Raúl Martínez y un inquietante prólogo de Virgilio Piñera, esas doscientas sesenta y cinco páginas han acompañado a varias generaciones de teatristas de la Isla,

como una suerte de *Biblia* de la cual surgen infinitas preguntas.

Recuerdo fue Carlos Alberto Cremata quien me regaló el ejemplar que me acompañó durante mis años de estudio. Como ese tomo encontró otras manos necesitadas, el poeta Norge Espinosa, años después, restauró mi descuido y es ese el volumen que sigue conmigo y al cual vuelvo con frecuencia.

Al fundar el Teatro Alfred Jarry, Artaud expresa preocupaciones comunes con el teatrista del siglo XXI: la formación del público y el trabajo del actor. Al primero le exigirá involucrarse en la gesta porque lo considera parte del acto teatral. Artaud quiere sacudirlo poniendo ante sus ojos el espectáculo de la vida. «Necesitamos que el espectáculo a que asistimos sea único, que nos dé la impresión



Portada de la edición cubana de *El teatro y su doble*

de ser tan imprevisto y tan incapaz de repetirse como cualquier suceso de la vida, como cualquier acontecimiento provocado por las circunstancias». Pretende sacudir las fibras más recónditas de sus espectadores. «Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual, e impone a la comunidad una actitud heroica difícil». Quiere al espectador en el eje del teatro, por eso propone abandonar las salas tradicionales, para propiciar una comunicación profunda, visceral entre el espectador y el actor. «No nos dirigimos ni al espíritu ni a los sentidos de los espectadores, sino a su existencia toda. A la de ellos y a la nuestra. Representamos nuestra vida en el espectáculo que se desarrolla en la escena. Si no tuviéramos el sentimiento muy definido y muy hondo de que una partícula de nuestra vida más profunda está empeñada allí, no estimaríamos necesario llevar más lejos la experiencia».

Al trabajo del actor, a su condición de ser humano dedicó no pocas de sus atenciones. «El actor es a la vez un elemento de primordial importancia, pues de su eficaz interpretación depende el éxito del espectáculo, y una especie de elemento pasivo y neutro, ya que se le niega rigurosamente toda iniciativa personal».

La precariedad en que vivió no le permitió entregarse a su obra como hubiera deseado. En ocasiones sólo podía realizar un ensayo. O lograba presentar un espectáculo una sola vez. Como parte del entrenamiento, les exigía a los actores llevar sus personajes a un tipo extremo. A veces pareciera considerar al actor como una marioneta, pero sus propias palabras llegan para desmentirlo. «Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro. Lo importante no es suponer que este

acto deba ser siempre sagrado, es decir, reservado; lo importante es creer que no cualquiera puede hacerlo y que una preparación es necesaria».

Cuando se leen las notas de Artaud hay dos palabras que aparecen con extremada frecuencia: teatro y vida, porque Antonin Artaud asumió el teatro como un compromiso con la vida. Para ser consecuente con ese principio proclamó el teatro de la crueldad. «Desde el punto de vista del espíritu, crueldad significa rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, absoluto».

Rigor extremo, me atrevo a añadir, que comienza por la vida de los hacedores del teatro en su determinación de vivir para el teatro.

Artaud abrió un camino que no se ha cerrado aún. Por esa senda marchó lo más corrosivo de la vanguardia teatral: Grotowski, Ionesco, el Living Theatre, Beckett, Genet y muchos otros. Pero no creo que su influjo se

reduzca a aquellos donde es más evidente el interés en despojarse de los artificios del teatro. Hay mucha gente que eligió otra poética donde se pueden respirar las mismas preocupaciones que movían a Artaud, más allá de la estética. En su necesidad, casi biológica, de hacer teatro. En formar un público y convertirlo en compañero de viaje. En intentar incidir en su entorno social. En asumir la profesión como el sentido de la vida, con rigor, sin reparar en agotamientos físicos, en presiones éticas, políticas, económicas.

Creo profundamente que cada maestro del teatro realizó el mismo gesto cuando propuso otra manera de ver y de hacer teatro. Sólo variaron las circunstancias, de ahí las respuestas diferentes. Las preguntas fueron las mismas y cada quien respondió según su propia personalidad y según las circunstancias en que vivió e hizo teatro. Artaud sigue lanzando preguntas y es esa cualidad la que, a mi juicio, lo hace un hombre vivo.

Epílogo habanero

En carta a un amigo, fechada en La Habana, un 31 de enero de 1936, Artaud da cuenta de su desembarco en la ciudad y dice: «me siento ya en el ambiente que buscaba...»

Su espíritu se ancló en el puerto habanero y se diseminó por toda la Isla y acompaña, desde ese entonces, a los teatristas de este lado del mundo.

Nota: Todos los entrecomillados pertenecen a Antonin Artaud: *El teatro y su doble*. Selección y prólogo de Virgilio Piñera. Instituto del Libro, La Habana, 1969.

Graziella Pogolotti

Louis Jouvet

o la teatralidad

EN PEQUEÑOS CINES DE LOS ALRE-dedores de la Sorbona, perseguí sus películas. Quería rescatar, a toda costa, la imagen fragmentaria que aún conservo en mi memoria. Los planos en blanco y negro y los frecuentes *close-up* mostraban un desbordamiento de la actuación, el abuso de los tics, la retórica del gesto y de la elocución, el exceso de sicologismo característico del cine francés de la época. Hay actores versátiles, facultados para ajustarse a las exigencias de cada medio. El naturalismo imperante en la producción fílmica de los cincuenta, desde el neorrealismo italiano hasta la influencia del Actor's Studio, habían remodelado la sensibilidad del espectador. Pecerederó, con el andar del tiempo, el teatro transfiguraba en leyenda la imagen impalpable de la noche de estreno.

Y, sin embargo, para mí, el deslumbramiento de aquella vez en el Auditorium marcó mi encuentro definitivo con el arte de la escena. En plena guerra, Louis Jouvet buscaba refugio en América Latina para una compañía que escapaba a la ocupación de Francia por los nazis. La extrema precariedad de las circunstancias estimulaba disensiones internas y conflictos pasionales conducían a la quiebra y a la desbandada. La tenacidad de un grupo solidario de intelectuales cubanos propició la venta a buen precio de algunas funciones en un escenario de grandes dimensiones, concebido para el despliegue de conjuntos orquestales. El repertorio descansaba en relevantes textos verbales, algunos de ellos, como *L'annonce faite à Marie* de Paul Claudel, resultaban demasiado complejos para la niña que yo era entonces. *Knock o el triunfo de la medicina*, de Jules Romains, estaba más al alcance de mis posibilidades de recepción.

Jules Romains ocupaba todavía un primer plano en el panorama de la literatura francesa. Su obra narrativa respondía al intento de llevar a la práctica su concepto del unanimismo, mediante el cual perseguía una visión totalizadora del transcurso de la historia, donde se amalgamaran los grandes acontecimientos –guerras, revoluciones–, los cambios impuestos por la técnica –el nacimiento de la aviación– y los azares de la cotidianidad en la existencia de personajes anónimos. Bajo el título general de *Los hombres de buena voluntad*, las novelas publicadas en sucesión a través de los años adquirirían una autonomía casi absoluta. En la práctica, el abarcador proyecto se atomizaba, al



diluirse la férrea estructura instaurada por la tradición decimonónica, desde el Balzac de la *Comedia humana* hasta el Thomas Mann de *Los Buddenbrook*.

En el teatro, la tradición imponía otras exigencias. El desempeño del actor exigía personajes sólidamente contruados mediante peripecias que acentuaran los rasgos característicos de un protagonista concebido como conductor de la acción para concentrar el interés de los espectadores en un intérprete capaz de desarrollar al máximo sus facultades. Knock se remitía a un tópico con referentes bien establecidos desde los días de Molière, quien había tomado al enfermo imaginario como pretexto para satanizar la medicina. Con premisas similares, Jules Romains convertía al médico en imagen simbólica del manipulador y este concepto sustentaba el trabajo de Jovet en tanto actor y director. Para el comediante, el personaje crecía hasta la desmesura hiperbólica. Tras la apariencia del divertimento se ocultaba una visión dramática de la condición humana y social de la persona, permeada en este caso por las circunstancias históricas que fracturaron la existencia de la compañía y de sus integrantes.

En la penumbra del gran teatro, el inmenso escenario resplandecía bajo una luz plana, cenital, homogénea. Carente de telones, un precario automovilito, pura utilería de teatro colocada en medio del vacío, reducía al mínimo la escenografía para la historia contada de un viaje. Al margen de cualquier alusión a coordenadas de tiempo y espacio, la aventura trascendía la inmediatez para inscribirse en el devenir de la vida marcado por el paso del hombre sobre la tierra. Pálidas siluetas, los restantes personajes apuntalaban el crecimiento demoníaco del protagonista. Eran apenas una utilería viviente.

El espacio inerte cobraba vida con la presencia de la alta y desgarrada figura de Louis Jovet. Con el andar de sus largos trancos, parecía aplastar a sus víctimas. El movimiento de brazos como aspas de molino subrayaba las intenciones de la palabra bien modulada, por una voz áspera y poderosa. Sobre el guión de una dramaturgia de hierro, el actor configuraba su universo personal, subvertía los bien probados recursos de la comedia para desgarrar el contorno complaciente propuesto por el escritor. Destacaba las zonas de sombra. Dejaba de ser un intérprete para convertirse en un creador. Las palabras y el espacio escénico constituían materia prima para una realización artística sustentada en el dominio preciso de un oficio, en una partitura ajena a la improvisación y al descuido y, sin embargo, transida de una experiencia vital. Como un encantador de serpientes, anulaba a sus contrapartes en el escenario e imponía a los espectadores su

indiscutible poder de fascinación.

Fue para mí una noche memorable, un acontecimiento revelador que marcó definitivamente mi existencia toda. Sin que nada me hubiera preparado para ello, el teatro me cautivó. Intenté hacer nuevas versiones del texto. Traté en vano de persuadir a mis compañeras de la escuela primaria para que me acompañaran en la aventura de alguna representación escénica. No logré mi propósito. Ellas no habían tenido la experiencia del teatro. Ignoraban su misterio y su magia.

El azar multiplicó las repercusiones de la visita de Jovet. Alejo Carpentier lo acompañó en su viaje a Haití, revelación deslumbrante de un país, de una historia, de una cultura, de una dimensión del mundo americano. Pero esta aventura engarza con otro cuento.



Sartre

a puerta cerrada

Antón Arrufat



Jean Paul Sartre

En *A puerta cerrada* la vida se paraliza, los personajes parecen estar muertos, y se preparan «a poner su vida en orden»: el hombre está obligado a ser responsable, a vivir en estado de alerta

EN MAYO DE 1944, INTE-rrumpida por la sirena de alarma y en un escenario iluminado al azar, se estrenó *A puerta cerrada*, una de las piezas más sobrecogedoras de Sartre, y tal vez, con *Las moscas*, su mejor texto teatral. Algunos han afirmado que para el momento en que se representó era una obra desligada de la actualidad francesa. Sin embargo podría afirmarse que por un medio menos evidente, y tal vez más eficaz, Sartre manifestó en su pieza los difíciles tiempos de la ocupación nazi y de la Resistencia, momento en que los franceses debían decidir, obrar de buena fe, no engañarse, elegir. En *A puerta cerrada* aparecen estos problemas y se sugiere hasta una solución. Acorde con los supuestos de su filosofía –Sartre es ante todo un pensador– creamos el sentido de nuestra vida continuamente. Esta es su posición: negar la universalidad y permanencia de los valores. El hombre debe luchar y rechazarlos, hacer su vida de otra manera, creándose nuevos valores. Si la conciencia es perpetua lucidez y elección, el valor y el sentido de la vida es un esfuerzo continuado e imprescindible. En *El ser y la nada* se encuentra una expresión parecida a esta: los guisantes no crecen según una idea divina, simplemente crecen. Es decir, el hombre no tiene que aceptar ni obedecer un modelo inmutable y establecido, sino crearlo simplemente. Hay un momento en *El castillo* en que K

sale al patio de la posada para tomar el coche en que Klam lo conducirá al castillo, pero el coche está vacío, nadie lo espera, como si sus relaciones con el castillo estuvieran rotas. Franz Kafka nos plantea entonces la libertad de su personaje. La obra de Sartre parece estar construida a partir de este momento.

El hombre no obstante puede escapar de ese destino, puede, negándose al esfuerzo de dotar a su vida de significación, refugiarse en la obediencia, negar su responsabilidad de crear nuevos significados y vivir una existencia reconocida por los otros y por el respeto público, como un valor indiscutible y tranquilizador. Esto es lo que Sartre llama una «conducta de mala fe» y su obra es un estudio de estas evasiones culpables.

En *A puerta cerrada* la vida se paraliza, los personajes parecen estar muertos, y se preparan «a poner su vida en orden», como dice Garcin continuamente. Desde la primera escena estamos en presencia de una «vida sin corte». El hombre está obligado a ser responsable, a vivir en estado de alerta. La conciencia se ha proyectado sobre los hechos como una luz implacable, paralizándolos para observarlos y juzgarlos. El Camarero de *A puerta cerrada* es un hombre estricto, una máquina inteligente, la negación del azar. Emplea un lenguaje donde lo superfluo ha sido eliminado. A su vez, los objetos que puedan distraer la atención, los libros por ejemplo, fueron retirados del recinto. El Camarero lleva a los tres personajes de la obra al convencimiento de que la vida ha terminado para ellos, y que en adelante deberán decidir de su significación. Por tanto, no es posible ni dormir. Garcin nos dice: «Es que ni siquiera se necesita el sueño... ¿Entonces voy a vivir sin párpados?... Sin párpados, sin sueño, es todo uno. No dormiré más... ¿Pero cómo podré soportarme?» Y más adelante exclama: «Los ojos abiertos para siempre. Habrá plena luz en mis ojos. Y en mi cabeza».

Hasta aquí Garcin está solo en esa extraña habitación de un hotel de provincia, sin ventanas y sin espejos, con las lámparas encendidas continuamente, sin libros... Puede, por tanto, dispensarse algunas cosas, puede olvidar otras, puede engañarse a sí mismo libremente. Sin embargo, hay tres canapés en la habitación, y a su angustiada pregunta de «¿Alguien más vendrá?» entran dos personajes. Primeramente Inés y luego Estelle. Si Garcin quiere «poner su vida en orden» tendrá que hacerlo ante los demás. Quedan solos, pero unos frente a otros. Los personajes se convierten en testigos entre sí. Dice Garcin a Inés muy claramente: «Comprendo que mi presencia la importune. Yo personalmente preferiría quedarme solo... Pero estoy seguro de que podremos adaptarnos el uno al otro: no hablo, no me muevo y hago poco ruido. Sólo que, si puede permitirme un consejo, tendremos que mantener entre nosotros una extremada cortesía. Será nuestra mejor defensa».

No obstante Garcin comienza a sentir miedo del otro, y al mismo tiempo la necesidad de su presencia. No importa que Garcin no se mueva ni hable, es su mirada lo importante para Inés, como la de ella lo es para él. Esa mirada es el espejo que falta en la habitación. Para Sartre gran parte de nuestra vida consiste en «posar», en hacernos visibles para los otros. Esa imagen que los demás se forman de nosotros es algo exterior, y por tanto, una realidad sólida que nos aquieta, nos consuela y evita nuestros esfuerzos. Para hacernos una personalidad tenemos necesidad de los otros, necesidad de su mirada. Sartre ha escrito en su ensayo sobre Baudelaire: «Es la mirada que cristaliza y petrifica, como la Medusa». Baudelaire no se lamentaría a causa de eso: «acaso el papel de la mirada del otro no es el de transformarlo en cosa?»

En *A puerta cerrada* esta concepción se completa y dinamiza al transformarse en un conflicto entre varios personajes. La mirada de los otros no es tan sólo esto, sino que es también la que reconocerá y garantizará el sentido de nuestra existencia. Hay un momento en que Inés afirma ante Estelle: «Vivirás en mi mirada... Te encontrarás en el fondo de mis ojos tal como te deseas». Y más adelante: «Soy la mirada que te ve, sólo este pensamiento incoloro que te piensa». Es decir, garantizamos a los otros su existencia y la significación de su existencia. Unamuno afirmó que Dios nos sobreexiste.



Sartre junto a su madre

**Esta es la posición
de Sartre: negar
la universalidad
y la permanencia
de los valores.
El hombre debe
luchar
y rechazarlos,
hacer su vida
de otra manera**

Sartre hace que el hombre devenga Dios, transformando la famosa prueba ontológica de su existencia.

¿Qué imagen es esa que Estelle, Garcin e Inés quieren imponerse unos a otros? Si la mirada era el espejo que faltaba en la habitación, es el espejo infernal. Lentamente los tres personajes de *A puerta cerrada* se dan cuenta de que están en el infierno, es decir, que están uno frente a los otros. En las primeras escenas se preguntan por el verdugo, las parrillas, el azufre, por todos los tormentos del infierno tradicional. Parecen esperar que empiecen de un momento a otro. Mientras tanto comienzan a hablar de sus vidas. ¿Pero alguien espera que digan la verdad de las mismas? No, al contrario, se fabrican una imagen ideal y obran de mala fe. Están tratando de engañarse. Garcin teme haber muerto como un cobarde. Quisiera que no fuera cierto, pero el único medio para demostrarlo sería dar una prueba de valentía. Pero esto es imposible porque está muerto. ¿Está muerto de veras? Imagino que es una

muerte simbólica. «¿Usted no tiene miedo?», pregunta Garcin a Inés Serrano, y esta responde: «¿Para qué? El miedo era oportuno *antes*, cuando conservábamos esperanza». Sí, se trata de una muerte moral. Sabemos que en *La metamorfosis*, Gregorio Samsa, un viajante de comercio, amanece en su cama convertido en un gran insecto repugnante. Ignoramos la causa, Kafka no nos la dice. Sin embargo, sabemos que el autor amaba la vida y comprendemos, por tanto, que Gregorio Samsa ha sido castigado –Kafka amaba igualmente la idea del castigo– por traicionar la vida y las relaciones humanas. Los tres personajes de *A puerta cerrada* están muertos de idéntico modo: han falseado sus vidas, se han engañado y nos han engañado. Garcin necesita hacer una apuesta, demostrar ante los ojos de Inés y de Estelle que no es un cobarde. En *Los orilleros* de Jorge Luis Borges también uno de los personajes se propone esta apuesta. Quiere convencerse a sí mismo, y por tanto, convencer a los demás de que no es un cobarde, y mata. En la pieza de Sartre, Garcin intenta lo mismo. No se trata de matar, se trata de algo más

complicado, y tal vez más verbal, se trata de convencer a Estelle, y luego a Inés, de que no es un cobarde. Como no puede actuar, porque está en el infierno, decide hablar, mentir, crearse una personalidad falsa. Afirma haber sido director de un periódico pacifista al estallar la guerra. «¿Qué hacer?», se pregunta. «Todos tenían los ojos clavados en mí. ¿Se atreverá? Bueno, me atreví. Me crucé de brazos y me fusilaron. ¿Dónde está la falta? ¿Dónde está la falta?». Pero no se detiene en esta mentira, miente respecto a su mujer. Afirma haberla sacado del arroyo, haberla protegido... Esta bella imagen de sí mismo la construye delante de los ojos de Estelle, que a su vez intenta *aparecer* como una mujer buena, amorosa, amante de su hogar, de su hijo. Pero todo es mentira. Y los dos acaban confesando la verdad de sus vidas. Garcin es un desertor y Estelle asesinó a su hijo y regresó a su hogar tranquilamente. ¿Qué más les queda por hacer? Amarse entre ellos. Durante un momento Garcin cree que Estelle puede salvarlo del infierno cuando esta parece otorgarle la confianza que tanto esperaba de los demás para desafiarlos y demostrarles que no es un cobarde. «Mira: mil repiten que soy un cobarde –dice Garcin a Estelle–. ¿Pero qué son mil? ¡Si hubiera un alma, una sola, que afirmara con toda su fuerza que *no puedo* haber huido, que tengo coraje, que soy decente, estoy... estoy seguro de que me salvaría! ¿Quieres creer en mí?» La aguda y casi excesiva valoración del coraje, la cobardía y la desertión del ejército se debe en gran medida al momento histórico –presencia del nazismo– en que la pieza fue concebida y escrita.

Estelle no puede creer en él. Inés se ríe a carcajadas de los dos: «Pero si ella no cree ni una palabra de lo que dice. ¿Cómo puedes ser tan ingenuo? ¡Si supieras lo poco que le importas! No hay salvación posible, ninguno de los tres puede creer en sí mismo ni en los demás. No obstante, Garcin realizará el último esfuerzo para convencer a Inés. Cuando ha fracasado con Estelle –Inés también a su vez ha fracasado con ella– golpea en la puerta con desesperación para salir. «No puedo soportarla más, no puedo más. Y extrañamente la puerta se abre. Es uno de los mejores momentos de la obra, de una indudable eficacia dramática. Ninguno de los tres está dispuesto a salir al corredor. Ninguno de los tres quiere irse realmente. Son inseparables. Pero lo más importante en este momento es que Garcin, que ha estado golpeando la puerta, la vuelve a cerrar como si no hubiera pasado nada. ¿Qué ha sucedido? Queda aún Inés. No ha intentado convencerla a ella de que no es un cobarde, es decir, queda todavía una posibilidad de salvación. «Por ella me he quedado», afirma. En fin, Inés podría ofrecerle una imagen tranquilizadora de sí mismo. Garcin va a implorar esa imagen necesaria, Inés rehúsa ese papel, y se transforma en su verdugo. No cree nada de lo que él le dice. Y así se cierra el círculo. Cada uno es necesario para los otros dos, y al mismo tiempo, su verdugo y su testigo implacable.

Los tres personajes llegan a comprender que el infierno al que están condenados no necesita de las parrillas, el azufre, los suplicios físicos, la lluvia de fuego, el látigo,



Portada diseñada por Raúl Martínez para la edición cubana de *La ramera respetuosa*

de los montes de afilados cuchillos... Se trata de un infierno menos grandioso, pero más terrible: es el infierno de la mente con sus torturas morales y sus llamas imaginarias. Es el infierno de recordar una vida con la que no están de acuerdo y de la que abominan. Recordar sin solución en un tiempo pasado que tratan casi absurda y apasionadamente, de modificar mediante nuevas valoraciones. De aquí parte la necesidad de la presencia de los otros: son ellos los que pueden realizar dichas valoraciones, y volverlas creíbles. Tal intento, entre seres infernales, resulta imposible y fracasa. Ellos a su vez requieren de nuevas interpretaciones. Es por eso que *A puerta cerrada* no termina o termina con una repetición circular: Garcin, tras haber fracasado con Estelle intentará ganarse la confianza de Inés y hacia ella se vuelve cuando en apariencia la pieza concluye. Debemos suponer que este debate de espectros es interminable. ¿Qué infierno puede ser más atroz que este que se desarrolla en una sola pieza cerrada, iluminada continuamente, entre tres seres ligados por la casualidad, que se odian y se necesitan a la vez? Inés, Garcin y Estelle no son peores que muchos otros, pero están frente a frente, y comienzan el ciclo interminable llenos de remordimientos, atormentados por la idea de lo que pudieron hacer *antes* y no hicieron. Ellos mismos han

elegido su infierno y no pueden soportar la idea de abandonarlo. Esto sería atroz: los obligaría a repetir una existencia execrable.

Las primeras escenas son las mejores. Hay en ellas esa ambigüedad que se ha señalado como condición imprescindible de la literatura simbólica. Sin embargo, un momento antes de que el telón se cierre, el autor nos va a explicar, por boca de Garcin, el secreto de la misma: «¡Ah! Qué broma. No hay necesidad de parrillas: el infierno son los otros.» Sartre, tal vez, debió permitir al espectador (o a sus lectores) llegar por sí mismo a esta conclusión. Era algo que les tocaba descubrir. Sin embargo, le ha sido dicho y explicado. Esto es esto, parece decirnos el autor, y no puede ser otra cosa. Ese momento en *A puerta cerrada* me hace imaginar otro posible en *Moby Dick*, por ejemplo. De repente Melville detiene el curso de la narración para explicarnos en detalles lo que representa su obra, su alegoría o su símbolo, el significado de esa ballena blanca que reaparece en todos los mares

y qué le ocurre al capitán Ahab, su inexorable perseguidor. Melville, por el contrario, tuvo la rara habilidad de ocultarnos el sentido último de su creación. Hasta en el mismo prólogo de la novela trató de despistarnos al negarle un oculto sentido. Con esto, indudablemente, la dotó de mayor fascinación.

El teatro de Sartre es una lúcida demostración escénica de su filosofía. Si el espectador la conoce de antemano podrá predecir el final de la obra y sus posibles variantes, o este final o sus variantes no lo sorprenderán. Lo imprevisto queda de este modo reducido al mínimo. Encuentro en René Maril Albéres la siguiente afirmación: «De esto parece resultar que Sartre es el escritor que ha retomado como filósofo el problema central del destino humano (la libertad) tal como lo ve nuestro siglo, reduciéndolo a sus aspectos más claros y escuetos. Lo que en sus contemporáneos es debate, cuestión abierta, lirismo, búsqueda ansiosa, imaginación, está sometido en él a un método y a sus postulados».

No obstante, *A puerta cerrada* tiene la cantidad suficiente de emoción y de fuerza dramática. Sartre es un agitador de conciencias al volverse contra ideas establecidas y valores inmutables. El conocimiento de su obra resulta una experiencia inquietante.

Las estaciones de los juguetes

Armando Morales

TEATRO DE LAS ESTACIONES, FUNDADO EN 1994 en la ciudad de Matanzas, iniciaba desde sus primeros años presentaciones con trabajos de tanteos, de búsquedas que irían definiendo la impronta de la novísima agrupación teatral. El colectivo ha sido perfilado por su máximo promotor, el actor-titiritero y director Rubén Darío Salazar, quien junto al diseñador Zenén Calero ha reorientado, mediante un repertorio de sostenidas calidades espectaculares, la atenta mirada del público, incluida la crítica teatral.

Salazar-Calero se consolidaba como uno de los más inquietantes, por osados, hacedores del titerismo de nuestros días.

Los diseños escénicos de Zenén han ido descubriendo, en cada propuesta, la imagen escénica que ha distinguido y caracterizado a la agrupación. En tanto la animación de las figuras se ha reservado a dos grandes intérpretes femeninas del teatro de títeres nacional: la inagotable Migdalia Seguí y la espléndida Fara Madrigal, quienes iluminan cada personaje a ellas confiado. El joven Freddy Maragotto, sobresaliente y creativo talento, cerraría el conjunto de animadores que, junto a Rubén Darío en su doble rol de director artístico y actor-animador, han otorgado la fascinante vida escénica a sus títeres.

A lo largo de sus primeros diez años de existencia Teatro de Las Estaciones, quizá sin proponérselo, ha restaurado novedosa pero respetuosamente la memoria «ignorada u olvidada» de lo que fueron las producciones titiriteras —tiempo de los Camejo y el Carril— dirigidas al público infantil del TNG. Los personajes de *Pelusín y los pájaros*, de Dora

Alonso, *La Caperucita Roja*, de Modesto Centeno, el cuento orquestal *Pedro y el lobo*, de Serguei Prokofiev, han vuelto a reanimarse desde un retablo.

El manifiesto «Teatro de Las Estaciones: proa hacia el nuevo siglo», circulado en Matanzas en enero de 2000, expresa en uno de sus párrafos que «para los titiriteros que llegaron después ha sido fundamental conocer la pasión que unió el talento», sigue una lista de instituciones y nombres de personalidades imprescindibles en la historia



FOTOS: CORTESÍA DE RUBÉN DARÍO SALAZAR

La caja de los juguetes, Teatro Nacional de Guíñol (1964)

Títulos como *Lo que le pasó a Liborio* (julio de 1995), versión del conocido cuento del santiaguero Emilio Bacardí, *Un gato con botas* (diciembre de 1995), a partir del cuento del francés Charles Perrault, o la lorquiana *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (julio de 1996), sentaban las bases para elevar el títere y su específica presencia escénica a cotas que nos recordarían los inicios de lo que fue el Teatro Nacional de Guíñol en los años de su fundación. Con *La niña que riega la albahaca...* el dúo

cubana no sólo la del teatro de títeres sino la de la abarcadora historia del arte y de la cultura cubanos. Más adelante el manifiesto define metas: «teatro como símbolo de voluntad y consagración fueron las pautas que nos legaron los maestros surgidos en los años sesenta y setenta. (...) Teatro de Las Estaciones abre sus puertas a pintores, músicos, escritores, coreógrafos, poetas (...) y a todos los que encuentran en los títeres la luz que sugiere e ilumina. Volveremos a recomenzar el camino».

La caja de los juguetes (*La boîte à joujoux*) fue estrenada en Cuba en agosto de 1964, adaptada y dirigida por Carucha Camejo. Los títeres fueron diseñados por Pepe Camejo, en tanto la escenografía y el vestuario me fueron confiados. Con el estreno de *La caja de los juguetes* en el TNG se definía, para los que aún en nuestros días continúan cuestionándolo, la presencia del títere como instrumento artístico altamente expresivo «no sólo como un medio de diversión para niños, sino como un arte de infinitas posibilidades, capaz de interesar a todos», para decirlo con palabras de la propia Carucha.

Grandes músicos han puesto al servicio de la infancia su talento creativo. El francés Maurice Ravel les dedicaría *El niño y los sortilegios*, al igual que la célebre *Mi madre la oca*, partituras que pautan impresiones sonoras de un discurso musical de espléndidas iluminaciones. El universo del teatro de títeres y el de sus fraternos hermanos, los muñecos de los juegos infantiles, han servido de fuente temática a grandes compositores. Leo Delibes fija la música de *Coppélia*, el ruso Igor Stravinsky hace resonar las fanfarrias de su *Petrushka*, en tanto su compatriota Serguei Prokofiev, además de *Pedro y el lobo*, compuso para soprano y piano acompañante su versión del cuento de Hans Christian Andersen *El patito feo*.

Don Manuel de Falla se alza con su cervantino *Retablo de maese Pedro*, donde el hidalgo personaje «se yergue con toda dignidad, en su plegaria a Dulcinea, en su loor a la Andante Caballería, cantando lo que Don Quijote hubiese cantado si se le hubiera ocurrido cantar algo a poco de descabezar los títeres», según la crónica de ese músico que lleva adentro Alejo Carpentier. No hay que olvidar que el novelista escribió el titeril libreto de *Manita en el suelo* para su amigo, el músico Alejandro García Caturla.

La caja de los juguetes, ballet para el teatro de marionetas, del compositor francés Claude Debussy, con argumento de André Hellé, nos cuenta una historia que sigue con fidelidad la rica tradición literaria romántica de un Hoffmann (1766-1822) en la búsqueda de la realidad de lo irreal, asunto tan caro o próximo al arte titiritero. *La caja de los juguetes* se expresa, precisamente, en los sucesos fantásticos que pueden ocurrir en una juguetería donde, a partir de la propicia medianoche y las imprescindibles y anunciadoras doce campanadas del reloj, los juguetes despiertan de su aparente sueño, entregando sus vidas a un mundo pleno de fuerzas misteriosas. La reotorgada vida anima a bailarinas, soldaditos de madera, muñecas de trapo, un león, un elefante, serpientes y encantadores, Pierrot, Polichinelas, en fin, cuanto juguete tiene como hábitat los estantes de la juguetería.

Es casi seguro que si a un niño se le preguntara qué exigiría del arte –música, literatura, teatro, cine– que supuestamente los adultos han creado para ellos, el infante no respondería: ¡Que se nos respete! Desafortunadamente gran parte de la creación artística de nuestros días a ellos dirigida –y estoy recordando y revisando solamente las producciones del teatro cubano que, salvo las iluminadas excepciones, están concebidas por adultos endurecidos por la vida, anquilosados en sus energías creadoras por estériles rutinas– resulta carente de venturosas sorpresas y pierde con ello «las maravillosas oportunidades de emocionar, de entender, de crecer, de vivir la realidad artística como un hecho importante, quizá trascendental».

Ahora en las manos del Teatro de Las Estaciones *La caja de los juguetes* acorta distancias, acerca la expresión del arte titiritero y su particular expresión. Teatro para todos, el títere en su compleja y rica «independencia humana» ha servido una vez más para aproximarnos al Hombre. André Hellé, autor del libreto, sitúa la acción en una juguetería porque para él «las jugueterías son como ciudades donde los juguetes viven como personas. O bien las ciudades pueden ser jugueterías en las que las personas viven como si fueran juguetes». Para los titiriteros auténticos el retablo es una ciudad, un cosmos. Rubén y su tropa lo saben, lo han descubierto viviendo en el retablo como en fortaleza de creatividad donde sólo tiene cabida la inteligencia sensible acrecentada en el compromiso con los espectadores: irrespetándolos!

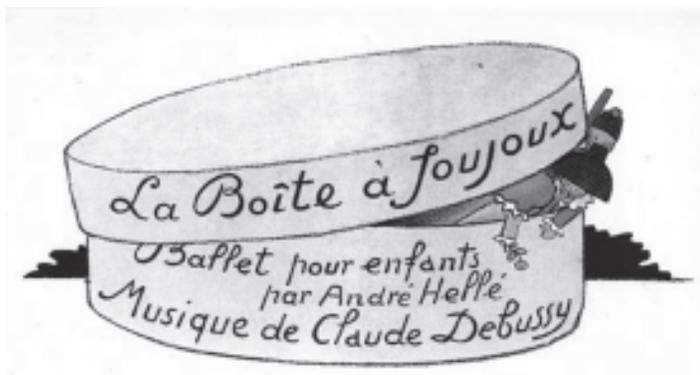
Con versión y prólogo de Norge Espinosa, que tiene como fuente la anterior de Carucha, con la asesoría de Yamina Gibert, *La caja de los juguetes* es uno de los momentos más significativos –no sólo del teatro de títeres– que puede mostrar un colectivo teatral. La superior factura de sus componentes destaca una suma de disciplinas en la que los diseños de retablos, vestuario, muñecos y luces de Zenén Calero resultan impresionantes. El empleo del color perfila cada uno de los personajes con impecable sentido del signo «todo mezclado» que nuestra cultura caribeña ha sedimentado. El rosa para la candorosa «bailarina» de Migdalia Seguí; el «soldadito» que tradicionalmente ha heredado el azul Prusia, se nos presenta con un traje verde olivo tanto para el títere como para el genio y la figura de su animador Freddy Maragotto. La Luna en la excelente Fara Madrigal extiende en su soberana capa la nocturnidad de un «claro de luna» espectacular. Otro tanto nos descubre el Polichinela en sobria gama cromática de morados y sepías contrastante con el personal carisma fogoso de Rubén Darío.



La caja de los juguetes, Gioco Vita (1986)



La caja de los juguetes, Teatro de Figuras de Zurich (1918)



Portada del libro con la partitura original para piano de *La caja de los juguetes*, de André Hellé (1913)

Los personajes, bien como actores fuera del retablo, bien como títeres, se encuentran enmarcados en un espacio escénico de rigurosa concepción visual en el que los títeres de guante, de varilla, los grandes marotes, el teatro de sombras y otros recursos del teatro de figuras animadas particularizan y expresan sus específicas posibilidades al brindar soluciones a los requerimientos del discurso escénico.

Es reconocida la profesionalidad y el dominio técnico de los animadores en los espectáculos producidos por el Teatro de Las Estaciones, pero por si fuera necesario brindar prueba de su capacidad interpretativa, el ejemplo de la escena en la que Rubén Darío, Freddy, Fara y Migdalia, ataviados con las características y espléndidas vestiduras y accesorios que definen a cada uno de sus personajes, animan a la vista del público a Petrushka. Basta un paño para que el títere nos imante con su presencia y el espectador obvie los cuerpos de los animadores. Esta pequeña viñeta espectacular es un verdadero alarde de animación titiritera, resuelta tan brillantemente que sería ocioso argumentar cada una de las que conforman la puesta en retablo de títeres y actores concebida por Rubén Darío Salazar.

Claude Debussy se adelantaba a estas reflexiones críticas en sus escritos aparecidos en el volumen *El señor Corchea, antidiletante* cuando expresaba que ante espectáculos bellos —y *La caja de los juguetes* lo es en grado sumo— «resultaría imposible soportar otra cosa. Además hay una ley de belleza que no se debe olvidar. A pesar del esfuerzo de unos cuantos, decididamente parece que la olvidamos, tantos adeptos tiene en la sociedad moderna la Mediocridad, ese monstruo de mil cabezas».

El Teatro de Las Estaciones tiene las poderosas armas en sus manos para aniquilar ese y otros monstruos.

Una **caja** de ensueños

Roberto Gacio

CUANDO SOMOS CAPACES DE DISFRUTAR

de un sueño prodigiosamente mágico, los adultos y algunos como yo, un adulto mayor, gracias a un espectáculo teatral enfocado en primer término a los pequeños espectadores por un conjunto de creadores de altísimo rigor, dueños de la poesía escénica, reverdecen en nosotros las reminiscencias de una niñez feliz. *La caja de los juguetes* de Claude Debussy, en las manos del Teatro de Las Estaciones de Matanzas, deviene la conjunción hermosa e impactante de las sutilezas y el dominio de altas cotas de talento, imaginación y excelencia artística que pueden demandarse del teatro para niños en cualquier lugar y época.

Los artistas que han asumido el reto de trasladar a nuestros días y a nuestra nación la exquisita música debussyana y su teatralización, lo han hecho bajo el presupuesto de visitar un clásico, no para repetirlo, sino para apropiarse mediante una creación otra de las esencias perdurables de lo musical y lo plástico visto y sentido por hombres y mujeres actuales. Ellos seguramente pensaron en los músicos que escribieron a finales del *xix* y principios del *xx* ballets, o representaciones con figuras: Leo Delibes, Chaikovski, Bizet, Ravel, hasta llegar a privilegiar en sus obsesiones a Debussy y *La caja de los juguetes*, obra de títeres estrenada en 1918, por el Teatro de Figuras de Zurich, Suiza, bajo el criterio artístico de Otto Morach. Entonces comenzó una incesante investigación que les permitió transitar a través de las exquisitas ilustraciones de André Hellé, autor original, dibujante francés amigo del creador musical.

La versión orquestal a cargo de André Caplet tuvo su première en París en 1919 por el Teatro Lírico de Vaudeville. Con posterioridad fue interpretada por los Ballets Suecos (1920) y en 1925 por la Ópera Cómica de París cuyo vestuario fue fiel a los diseños de Hellé.

En su estudio preliminar reciente el dramaturgo Norge Espinosa, el director Rubén Darío Salazar y el diseñador Zenén Calero continuaron la línea de pensamiento del propio Debussy, quien señalara que sólo los niños o los títeres podrían plasmar con riqueza el texto y la expresión musical que él compuso. A la vez, acudieron a la memoria histórica de nuestro teatro y recordaron la puesta en escena del Teatro Nacional de Guíñol dirigida por los hermanos Camejo y Pepe Carril, quienes en 1964, con versión y prólogo de Carucha Camejo, llevaron a escena *La caja...*

La compañía cubana corroboraba las ideas puestas en su manifiesto de 1956, entre ellas la de que el teatro de títeres no sólo sirve para entretener a los niños, sino que constituye en sí mismo un arte propio de ilustre linaje y de infinitas posibilidades. La crítica teatral valoró altamente la puesta del Guíñol cuya calidad plástica estuvo al cuidado de Armando Morales, figura insigne del teatro de figuras cubanas, y Pepe Camejo: ellos se inspiraron en la época en que la música se escribió (1913) y utilizaron los conceptos del impresionismo pictórico para construir una representación que sintetizaba la tradición y la contemporaneidad. Más adelante, en 1986, *Gioco Vita*, de



Italia, también realizó su versión, basada en el teatro de sombras. Treinta y nueve años más tarde de estrenada en Cuba, Teatro de Las Estaciones la representa en la sala Hubert de Blanck (23 de agosto de 2003).

El libreto de Espinosa centra la acción en tres protagonistas: la Muñeca, el Polichinela y el Soldadito dentro de una historia de amor, celos y guerra. Además se añadieron Pierrot, Arlequín, animales como el elefante, la serpiente y el león y un personaje imprescindible por su constante presencia: la Luna.

Una historia diáfana contada de principio a fin es el basamento sólido de la escenificación. Con mímica de lujoso orfebre se han concatenado los sucesos, el conflicto, el clímax y su desenlace consecuente, lo que ha permitido a Rubén Darío Salazar trazar las líneas escénicas fundamentales y accesorias, así como los matices y pequeños énfasis junto a los cambios dinámicos que colorean el ritmo y el tempo de la dramaturgia espectacular.

Ya en el prólogo se percibe la entrega del ánimo de los artistas a los muñecos que estarán bajo su égida, ese traspaso de energías y sensibilidades. Pocas veces hemos visto la tan comentada incorporación a la figura de lo visceral del ser humano. Coinciden actores y títeres vestidos casi en iguales tonos y con el mismo diseño pero en ningún momento los primeros se imponen a los segundos, la atención va de unos a otros, sobre todo, por el control físico y emocional de desplazamientos y acciones que denotan suma precisión.

El diseño escenográfico, de vestuario y luces de la mano de Zenén Calero, se imbrica perfectamente a la propuesta de dirección. La concepción plástica toma lo mejor de la Bauhaus alemana, la fosforescencia de Klint, se fusiona con el propio estilo de Calero, pleno de colorido y subrayado por la iluminación. Esta última permite las gradaciones, los valores mínimos y máximos de la luz proporcionando a la



La caja de los juguetes, Teatro de Las Estaciones



escena esa cualidad de ensoñación que nos circunda, nos envuelve y de la cual sólo podemos desprendernos al abandonar el teatro.

La dramaturgia musical, integrada inteligentemente a la narración de los motivos dramáticos, no sólo incluye la partitura de *La caja...* sino también fragmentos a piano de otras obras de Debussy: *Vals romántico*, *El negrito*, *Ensueños*, los preludios 6 y 12 del Libro II y el cuarto movimiento de la *Suite Bergamasque*. También se incluyeron otras partes de la Marcha del Ballet *Cascanueces* de Chaikovski, así como motivos del ballet *Petrushka* de Stravinski. La canción final, letra de Norge y música original de Raúl Valdés, cantada por Olga Blanco, guarda con la selección musical y los efectos sonoros una relación poética y espiritual que trasciende épocas, formas y estilos, soplo de vida del alma, hermoso colofón del espectáculo.

El elenco, tanto como personajes o formando una sola entidad con los muñecos, se distingue por su cohesión, homogeneidad, dominio corporal, danzario y vocal. Migadalia Seguí, Rubén Darío Salazar, Freddy Maragotto y Fara Madrigal componen un equipo de valiosas individualidades dentro de un conjunto que transparenta su entrega artística como grupo. Múltiples son las técnicas empleadas en una verdadera muestra de virtuosismo –aquel que no es exhibición, ni puro alarde– tanto en los títeres de sombra, varillas, planos, marotes, guante, como en la luz negra.

Otra vez Teatro de Las Estaciones alcanza la estrella viajera de la prístina creatividad teatral, nueva ocasión de homenajear a los Camejo y a Carril, ya que la fuente originaria es la adaptación de Carucha. Extraer del recuerdo, de los documentos hallados, de la música existente, la almendra de elevadas expresiones de la cultura humana; recuperar un título a partir de la recreación y reformulación de mitos, tradiciones y presupuestos estéticos: esa ha sido la aventura que Las Estaciones ha recorrido. Conseguir en sus espectáculos la levedad de lo inefable ante una obra de arte de todos los tiempos constituye el logro esencial de Rubén Darío Salazar y sus seductores artífices.

Tartufo regresa a Estudio*

Norge Espinosa Mendoza



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Tartufo, Teatro Estudio

que remite a la época de Morín y Andrés Castro y Adolfo de Luis, el *teatro de arte* ha ganado un lugar, bajo la mirada minervina de Raquel Revuelta, fundadora en 1958 de un Teatro Estudio que arriba ya a sus cuarenta y cinco años de vida, pero que no puede ser el mismo, no sólo porque ya no se le localice en la sala Hubert de Blanck ni porque la mayor parte de sus más destacados actores no integren la agrupación, sino porque ahora debieran ser ya otras las exigencias que, a fuerza de recuperar el terreno del cual se retiró, deba plantearse la propia agrupación, si es que no quiere conformarse con la resignación de los sitios de un museo. El *Tartufo* con el cual el grupo ha resucitado, podría haber resuelto estas exigencias, pero lo que se va a tratar aquí es el reacomodo y no de ese texto memorable a lo que una compañía como esta podría necesitar en un *revival* que deberá convencer tanto al espectador que recuerda los grandes momentos que amonedó esta agrupación como al que, sin esas referencias, se asoma a un escenario donde un nombre mítico quiere ganar nuevo aliento. De cómo Molière ha sido

El eterno recomienzo

POR MÁS DE DIEZ AÑOS EL NOMBRE DE Teatro Estudio perteneció solo a la memoria histórica de la escena cubana. Desde que en 1993 Vicente Revuelta estrenara en la célebre Casona del grupo su *Medida por medida*, la que fuera compañía central de nuestro mundo escénico permaneció en silencio, esperando a que se construyera una nueva sede que la acogiera y pudiera permitir una revitalización de su trayectoria. Finalmente, el acontecimiento ha ocurrido, y en la pequeñísima sala de unas ciento veinte localidades,

* Este texto fue escrito y premiado antes de la desaparición física de Raquel Revuelta, noticia que incluimos en *tablas* 1/04. Por parecernos lo más oportuno, hemos respetado íntegramente el original de su autor. (N. del E.)

manipulado para ello y de la altura que consiguió o no el colectivo, da fe el testimonio de tres funciones analizadas, y unas palabras que no quieren quedarse en el mero festejo de la sala abierta (lo cual entre nosotros es algo siempre bueno), sino que procuran, también, acercarse al rigor con el cual este grupo supo estar a la vanguardia de nuestras experiencias teatrales hace ya algún tiempo, algunos años, algunas décadas... del siglo pasado.

Et avec nous... Le Tartuffe

Tras largos meses de indecisión entre una obra u otra para dar comienzo a los nuevos rumbos del Teatro Estudio, se tomó la decisión de que fuera *Tartufo* o *el impostor*, la pieza elegida para tal acontecimiento. Y no está mal, porque es una obra ligada estrechamente a una repercusión que dice siempre de la función del teatro como valor en el campo de las batallas de orden moral que toda sociedad ha de acometer para saberse viva. Desde que en 1664 se presentara en su primera versión de sólo tres actos en Versalles, esa comedia –drama para algunos, sátira para otros, libelo para sus enemigos que llegaron a exigir la quema pública del autor–, la fábula del falso devoto ha encendido numerosas polémicas, y de ellas brota el hábito que la mantiene viva en los escenarios. El teatro todo de Molière goza de su herencia italiana, de la cual el genio del autor supo extraer la vitalidad de quien retrata tipos eternos, y así como este personaje puede ser leído hoy como un rostro posible, puede decirse lo mismo de su burgués gentilhomme, de sus preciosas ridículas, de su misántropo, de su Don Juan... A su pluma debemos una galería perenne de valores y defectos humanos que justifica el interés de quien lo elija para abrir una vez el telón. Claro, que sólo en la medida en que los resultados dialoguen de manera orgánica con esa naturalidad, con la cuidadosa mezcla de observación profunda y aparente desenfado con la que encantó a sus contemporáneos. El *Tartufo* de Teatro Estudio, en traducción de Reinaldo Montero y dirección de Raquel Revuelta, queda a medio camino: localiza entre nosotros la posibilidad de releer a Molière pero no sostiene en toda su fuerza el debate mismo de entenderlo más allá del escenario.

Tres años costó a Molière la lucha por la aprobación del estreno definitivo, ya en cinco actos, de aquella pieza que puso en vilo a los devotos franceses. La tensión entre



iglesia y poder real se cebó en la obra, que sólo a una tercera súplica del autor logró subir a las tablas con recordado éxito. El texto que vuelve ahora a la representación, desnuda al argumento de ciertos elementos contextuales que en su época pesaron mucho sobre el asunto de la prohibición. Por ejemplo, el secreto que Orgón guarda en el cofre que, imprudente, deja en manos de Tartufo: la vinculación de Argas, su amigo, con la guerra de La Fronda. Quizás se justifique el hecho con el abrupto final que se le impone a la obra toda, dejando en la irrupción de Monsieur Loyal los destinos de los personajes, sin que Tartufo reciba su castigo y se escuche la loa al Rey que un Molière ansioso de ver su pieza y no perder los favores de la monarquía intercala en los últimos minutos. La solución que se busca desde la mano directora (*Tartufo* reaparece en la platea con ropas contemporáneas y anuncia no estar ya comprometido con «esa historia» antes de salir a la calle), recuerda la que en los años ochenta se buscó para otras reapropiaciones de los clásicos, como ocurría en *Buscón busca un Oteló*, cuando Yago se liberaba de las esposas y entre carcajadas huía de escena. De este modo, se rehuye el espinoso asunto de un Molière que

paga al monarca con loas desvaídas, pero la impresión del espectador tampoco se moviliza, en tanto el recurso distanciador también luce desgastado, y no se entretiene con exactitud a los referentes que hasta ese instante manejó la puesta, de acento academicista.

He dicho «academicista» y no quiero que en ello se advierta un dejo de rechazo. Articulada desde el actor como recurso central de espectacularidad, la producción que dirige la Revuelta ha querido, de manera patente, recordar al público y colegas que hay una manera válida de hacer teatro sin necesidad de excesos o vanguardias porque sí. Bien, pero es sólo una forma válida entre otras, y que resulta desigual en sus resultados debido a la inexactitud con que se conformó el elenco. Pero de ello hablaré luego. Digo «academicismo» porque el espíritu que se respira desde la platea es el de un montaje que ha querido retornar a los telones, a una escenografía, a un trabajo de acciones que busca destacar en el espacio la posibilidad de reacciones entre un actor y otro, focalizando esos aspectos sin mediatizarlos apenas. El manejo del texto (fiel a excepción del corte mencionado y otros, en función del tiempo escénico) apunta al inicio un juego de superposición de enunciaciones que luego, lamentablemente, se evapora. Los pocos muebles de la escena son los que el actor puede necesitar, según el director. No hay elementos decorativos (salvo una armadura que bien podría no estar), y el espacio escénico, debido a Raúl Oliva, remeda un salón parisino de la época, a partir de telones pintados. La música de Jorge Garcíaporrúa no pasa de ser incidental, y de escasa recordación, lo cual nos hace pensar en las colaboraciones de Molière con Lully, aquí desvanecidas. Es como si se quisiera haber llegado a la médula del texto, para

recontemporaneizarlo desde la habilidad de sus intérpretes. E, insisto, no está mal, porque en una comedia de caracteres como esta, nada resolvería un efecto, un acento pirotécnico, si no están primeramente bien defendidos los personajes y sus móviles. *Tartufo* es una obra que requiere una compañía sólida, a fin de ser representada correctamente, donde cada intérprete sea la pieza que permite el avance de otra, esto es, su colega. Una obra donde se refresca el esquema italiano de dama joven, señor mayor, señora, criada, bribón, etc., con ropas francesas y una agudeza que caló en su momento por franca y apropiadísima. Y esos roles exigen, de algún modo, actores especializados. Teatro Estudio tuvo alguna vez esa clase de actores, gracias a lo cual pudo acometer exitosamente varios clásicos. Los miembros de su elenco actual, tras diez años de silencio, fractura, exilio, estatismo, búsqueda o ahogo, son el síntoma, sin embargo, del estado mismo del teatro cubano: escuelas divergentes, carencias de referentes, edades y modos distintos se mezclan con intérpretes de larga formación, de sostenida presencia en el medio o que, a fuerza de alternar en la televisión, el cine o el teatro de variedades, no consiguen aún el acorde único a partir del cual equilibrar sus desempeños; lo cual, en una producción que pretende depender de ellos, resulta doblemente riesgoso. He ahí donde el sentido academicista falla, porque lo que se propone a nivel visual y conceptual no está encarnado por los actores en un mismo acento, y los desequilibrios que surgen de ello no debieran ser visibles en una puesta que remueve un texto para el cual hay que tener, ante todo, un conjunto de actores que sea eso que, ni más ni menos, entendemos por un verdadero elenco. Y de eso quisiera escribir ahora.

Ante todo, el elenco

Se cuenta que la mismísima Madame de Pompadour brilló en el rol de Dorina, en las representaciones de esta comedia que se sucedieron en Versalles. Al parecer, dicha dama poseía en refinado modo un talento de actriz que le permitió moverse con gracia en aquellos salones, de la misma manera que en los escenarios, siempre a la vista del rey. Si es cierta la anécdota, y los elogios hacia su caracterización no pertenecen al mundillo de adulaciones que inundaba al palacio real, la Pompadour debió haber desplegado una gracia y naturalidad auténticas, una dinámica de toma y daca en el manejo de los diálogos que le ganaron los aplausos de la corte con inmediatez. Y es que cada personaje de la obra está trazado



con un preciso sentido del color y una eficacia psicológica que rebasa el mero teatro de tipos, para ofrecer al espectador un mosaico de actitudes humanas sobre las cuales destaca la del protagonista, una máscara aún localizable en este mismo mundo de hoy: tal es la exactitud de su trazo y la genuina calidad de sus acciones en las tablas. Un autor como Molière jamás descuidó el trabajo actoral, aguzando a sus intérpretes en la búsqueda de matices hasta conseguir de ellos un desempeño memorable. No sólo él mismo fue un connotado intérprete (en el estreno de *Tartufo*, destacó como Orgón), sino que toda su compañía mereció los halagos del público, lo cual se refrendó en el apoyo real que, a la muerte del autor, permitió la apertura de la célebre Comédie Française, aún en activo. Una pieza como *Tartufo* no será representada con eficacia en tanto el elenco que la encarna no goce de una capacidad total donde la actuación, y más: la interactuación y la capacidad de sus miembros para flexibilizar los tempos y las intenciones en función de un ritmo tan exacto como el de una verdadera partitura, estén perfectamente ajustados. Usar los estereotipos para rebasarlos, tal y como propone el texto, partir de la máscara para crear modelos y no esquemas, reconocibles por el espectador desde una similitud con su propia cotidianidad en la cual esos personajes puedan moverse más allá de la apariencia de un ropaje anticuado, es una labor ardua que demanda un empeño grupal de altas calidades. Por desgracia, no todos los integrantes del Teatro Estudio que subieron a escena gozaron de la gracia que le sobró a la Pompadour, según nos cuentan las crónicas versallescas. Y no porque hayan debido luchar contra la intriga y la envidia de aquel mundillo cortesano, sino porque, tal vez, sencillamente no todos los talentos estuvieron claramente dirigidos al punto común y central que debió ser la defensa del texto y sus argumentos actuales desde una unidad clara de la representación.

Llama la atención que los dos caracteres centrales de la obra, *Tartufo* y *Orgón*, hayan sido confiados a dos actores como Mario Aguirre y Osvaldo Doimeadiós. No porque pueda descreerse de las capacidades de ambos para encarnar esos roles, ya que estos intérpretes poseen una larga trayectoria como humoristas de alto rango, sino por el curioso estado de desequilibrio que produce en el espectador localizar a Doimeadiós en el amo de la casa, y a Aguirre como el falso devoto. Un cuidadoso trazado del elenco quizás hubiera intercambiado los roles, en tanto, por edad y apariencia física, ello hubiese resultado más apropiado para la pieza. Doimeadiós, estoy seguro, hubiera dado a la platea un *Tartufo* menos rígido que su *Orgón*, y es probable que Mario Aguirre hubiese arrancado del terco señor al que *Tartufo* intenta despojar, matices de comicidad que acentuaran su ceguera ante los desmanes del hipócrita a quien da cobijo. Lo cierto es que, más allá de lo que supongo, el espectador vio lo contrario, y el balance imprescindible entre uno y otro personaje se halló desnivelado, al no conseguir la agudeza que el texto demanda, ni la fisicalidad que ambos roles exigen como interacción.



Portada de la edición cubana de *Teatro de Molière*

Algo semejante ocurrió con la mayor parte del elenco. Resulta muy curioso que una intérprete tan conocedora de su oficio como lo es Raquel Revuelta, siempre esforzada en sus labores como directora en alcanzar un protagonismo del actor que no quede sumergido por los excesos espectaculares, no haya logrado evadir lo que, en apariencia casi general, podría ser calificado como un *miscast*. Es decir, como un elenco en el cual los actores no están exactamente infelices o incapacitados para mostrar su talento, pero que puede darse como mal escogido. Emplear a una notable actriz como Alina Rodríguez en dos únicas y breves apariciones, pudiendo haberse extraído de ella una *Elvira* espléndida, es casi imperdonable. Liudmila Alonso, por desgracia, ya no convence en el rol de dama joven –al menos, no con el vestuario que se le diseñó, y menos junto a un *Valerio* de mucha menor edad. Alina Cañizares tenía en sus manos buenas escenas (la muy famosa del tapete corría a su cargo), pero tampoco pudo sostener su personaje todo el tiempo, debido, en cierta forma, a que su físico tampoco se ajustaba al de la dama que se le encomendó. Y creo sencillamente fatal la elección del actor que cierra la obra como el *Monsieur Loyal*, a quien, dados los cortes que sufre el texto original, se le da una responsabilidad que no alcanza a ser compartida por el intérprete en su aparición. Los demás actores se muestran discretos en sus proyecciones, una discreción que a ratos roza la grisura, y aleja de la pupila del público ese colorido que tanto se le elogió al autor francés como valor de sus creaciones.

El teatro todo
de Molière goza
de su herencia
italiana, de la cual
el genio del autor
supo extraer
la vitalidad
de quien retrata
tipos eternos

¿Y eso es todo lo que puede decirse sobre el *Tartufo*, si estudiamos la labor de los actores, tras haber presenciado tres funciones, y convencidos de que sobre ellos pesa toda la carga del texto, al vérselos operando en un montaje que quiere hacer del elenco su eje y su razón? ¿Ninguno de ellos consiguió asomarse al espíritu de los personajes que aún palpita en esta obra de 1669, dejándonos entrever hasta dónde la mordacidad del autor provocó el escándalo y la indignación de quienes no se atreven a escuchar unas cuantas verdades sobre la escena? No, aún queda algo por celebrar. Me refiero a la Dorina de Verónica López. Una actriz de carrera a ratos desigual, cruzada por apariciones televisivas donde su *vis cómica* ha sido más desaprovechada que ganada, pero de firmes convicciones desde el estudio y un talento real que le permiten asumir interpretaciones verídicas. Su Dorina lo demuestra. No sólo porque la actriz haya estado consciente de la alta responsabilidad que se le impuso, en tanto la criada de la pieza es quien mueve los resortes de la acción, y dice por su boca lo que el autor, y el espectador más humilde, podría lanzar como dardos verbales contra esta suerte de falsos devotos; sino porque ella ha resuelto su comicidad y fuerza desde la *contención*, una rara virtud en los actores cubanos, siempre dispuestos al grito y a la gesticulación demostrativa. Creo sinceramente que la Dorina de Verónica López es una actuación ejemplar, que se destacaba en rápido contraste ante la rigidez, formalidad o mera elocución de los demás actores, para algunos de los cuales fue evidente la no clarificación de lo que sus roles (actantes de muy definida función dramática), debieran

exponer con limpieza y exactitud. Contra esa mezcla de confusión, o mero cumplimiento del oficio sin mayores matices, esta criada viene a ser una especie de verdadero alivio, un trabajo que ojalá muchos actores jóvenes analizaran con delicadeza, y de sus logros sale reforzada la queja de que no todo el elenco haya podido secundar a la actriz en una labor tan atinada, tan segura como caracterización. Confieso que en esas tres representaciones, la aparición de Verónica López me resultó una ayuda esencial para transitar por cada uno de los cinco actos, y tratar de comprender el abrupto final que se le impone a la obra. Sin ella, mi impresión sería otra, muy distinta, mucho más distanciada de un *Tartufo* al cual, por estas y otras razones, sólo puedo entender desde una enigmática lejanía, desde mi humilde lugar de espectador.

www.tartufoencualquierparte.com

Volver a la vida con un texto de Molière es, para Teatro Estudio, un acto de fe que exige a la propia compañía un ejercicio de alto riesgo. Si lo que su directora general desea es reubicar en la escena cubana de hoy una agrupación que asuma el peso de los clásicos, desde una intención promovida por una labor actoral capaz de vencer esos retos con limpieza, y ofrezca modelos a las jóvenes generaciones, esta puesta en escena marca sólo el inicio del camino. Un espectador cubano de hoy sabe lo difícil que resulta hallar en las tablas de este momento un elenco de más de diez actores donde pueda sentirse una unidad de conjunto en cuya solidez se respire el acento mismo de ese colectivo teatral: los referentes de los cuales aprendieron los actores que hoy se acercan a los cuarenta años ya han desaparecido, y los más jóvenes han crecido sin una metodología o un acercamiento a desempeños magistrales que puedan servirles como brújula. Contra esos auténticos molinos de viento ha de enfrentarse hoy un director dispuesto «a pensar en grande». Teatro Estudio fue, alguna vez, la compañía escuela de Cuba. Sus actores eran los mejores del país. Sus directores habituales, nombres de indudable brillo. Hoy, ante esa misma compañía, se abre el destino de recomenzar. *Tartufo* es, pues, una intención de reanudamiento, tras más de una década de silencio. Ojalá pueda el próximo montaje ser un paso más firme en la procuración de esas intenciones. Y que si *Tartufo*, falso devoto, pueda hallarse como reza el pulóver con el cual irrumpe en los segundos finales, en cualquier parte del mundo de hoy, no falten en nuestro medio teatral compañías que, desde una conciencia clara de sus funciones y un acercamiento cada vez más agudo a los clásicos que pueden ser de ayer y de siempre, alce el gesto de combatirlo con golpes de verdadera teatralidad, con la exactitud y la gozosa limpieza de la risa, del drama, del gesto humanísimo de saberse reflejado en un escenario.



A la fuerza, Origami Teatro

Nuestro Molière

Abel González Melo

HACÍA VARIOS AÑOS QUE no leía *Le médecin malgré lui*. El recuerdo me la traía como una pieza sencilla, de ágil diálogo y escaso embrollo en la trama, fácil de asimilar por cualquier espectador. No era, no es, el texto que prefiero de Molière: más me seducen las pretensiones de *El burgués gentilhomme*, e incluso el (no por habitual menos obsesivo) *Tartufo*. Pero Alexander Paján me imponía la urgencia: debía graduar, en su rol de profesor de la Escuela Nacional de Teatro, a cinco actores dentro de su colectivo Origami Teatro, y pensaba hacerlo con una obra del gran dramaturgo francés que provocara en los intérpretes motivaciones nuevas en relación con lo que hasta entonces estudiaran en la escuela. Aunque no quedó claro en nuestras primeras conversaciones (octubre de 2003), creo que ya rondaba la idea de montar luego el espectáculo con los actores profesionales, casi todos muy jóvenes también, del grupo. A esa segunda revisión, a ese espectáculo, será que me referiré en las páginas que siguen.

Mi primer trabajo serio con Alexander se estaba estrenando por la fecha en que comenzamos a platicar sobre Molière. En diciembre de 2002 había iniciado la reescritura de *Galápago*, rico texto de Salvador Lemis. El esclarecimiento de las líneas temáticas fundamentales de esa historia nos condujo a replantearnos el interés posible de la misma en la actualidad, dirigida como estaría a un público de adolescentes y jóvenes. No nos convencía el puro afán ecologista. Queríamos pulsar las cuerdas justas de lo contemporáneo. Así, en la esperanza de Gali por salvar a su abuela, en la posterior

desesperanza y en el horror final ante la imposibilidad de avizorar las vías para salvarla, tuvimos un asidero. También en la convicción, creciente en el protagonista, de recorrer el universo y sentir, imperiosamente, la necesidad de volver a su lugar de origen. Fueron ideas primarias que entre todos compartimos y quisimos explotar en el montaje. En términos de escritura, la agitación interna de Gali se reveló en diálogos ásperos y cortantes. Acudimos a la eliminación del carácter animal de los sucesivos personajes, con vistas a generar un ámbito humano, plural y difícil, capaz de producir en el protagonista una sensación permanente de pérdida y desolación. Alguien criticó nuestra transformación radical sobre la fábula de Lemis: la muerte de la abuela. Nos pareció complaciente y arcaico el final feliz que el autor proponía, al menos en nuestro momento. Como ha de corresponder a toda buena historia, la de Salvador fue respetada en su esencia, pero manipulada en sus diálogos y proyecciones morales. El resultado fue un espectáculo extraño, donde pululaban las caretas antigás, las jeringuillas, una línea de ocres magistralmente iluminada por Saskia Cruz. El estreno de *Galápago* en la sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba impuso una perspectiva a la labor interna del colectivo naciente.

Con Molière el intercambio surgía diferente desde todas las ópticas. El primer obstáculo: las traducciones anónimas y acartonadas de las ediciones cercanas. Antes que el cotejo de diversas versiones, preferí emprender

una nueva traducción. Molière no es un monstruo intraducible, no porta su palabra la densidad o el engalanamiento de un Musset o un Hugo, más complejos de descifrar. El diálogo de *Le médecin malgré lui* va generando sus propios matices y va asumiendo su posición *teatral* a través de las situaciones que unos cuantos personajes se apresuran a armar. Salvo ciertos chistes que nacen de la tergiversación de conceptos o equívocos lingüísticos sólo verificables en francés, el resto de los textos se traduce con facilidad y gracia. Más si uno advierte nítida la intención que con ellos se desea establecer, las zonas a las que se pretende dirigir la atención. En nuestro caso, me pareció útil que el lenguaje de mi textualidad tendiera *una equivalencia en cuanto a sentido y dinámica* con respecto a la propuesta original. Eso significaba no ceder al tono presuntamente altisonante y aristocrático con que muchos identifican a Molière, sin duda por su relación con la corte. Eso significaba apostar, como hizo él, por un lenguaje descolocado, imprevisto, que sacara a relucir las caras y no las máscaras, que permitiera al actor el desenfado y no el engolamiento, incluso a través de los personajes tipo que dibujaba. Por eso nuestro texto persiguió un coloquialismo extenuante, la reducción y la conversión de los modos ampulosos de salutación y despedida (la parodia, en un prologuillo danzado que se le adjuntó a la puesta), y la inclusión de frases de la jerga popular.

Para que ese material llegara al escenario era indispensable, por parte de los actores, la comprensión de las equivalencias. A sugerencia de Paján, yo había ubicado la acción en el espacio físico de un hospital. Mientras trabajaba en la escritura, el director y los intérpretes se lanzaron a la calle, de modo individual primero y luego en dúos o equipos mayores, para reconocer *el campo*. De cualquier modo no se trataba de un espacio ajeno. Todos asistimos al hospital con determinada frecuencia, incluso durante años a la misma posta médica o al mismo policlínico. Todos hemos encontrado caras cansadas, contentas, decepcionadas, miserables o gentiles en la señora que pone los cuños a los certificados, la que limpia el piso, la que da los turnos, la enfermera, el médico. Sólo que ahora la mirada se *focalizaría*. Haría de esos sujetos los personajes futuros, y de sus gestos, frases, mundos y maneras de relacionarse, los afeites del espectáculo.

Este procedimiento tenía como objetivo no sólo la apropiación de ciertas condicionantes internas para el espíritu de los nuevos tipos. Intentaba también conformar el revestimiento, el exterior, sabiendo que para Molière el parecido físico del actor con el personaje a representar (su edad, su belleza o fealdad, su sexo) era más que imprescindible. El director no impuso esta noción como principio inflexible, pero todos, desde Ricardo Martínez a la hora de maquillar, hasta Freddy Viña al componer las coreografías y encargarse de la ubicación y el desplazamiento de los cuerpos, tuvimos presente *la necesidad de observar y asimilar*, propuestas caras al autor francés. El hecho es que, concretamente, por unos meses los actores se olvidaron de sus temas musicales de preferencia, para asimilar las sonoridades características de un hospital, donde el ruido de las camillas, los gritos de



los pacientes, los lamentos, el entrecuchar de cristales, se unen a la música propuesta por la emisora radial complaciente, que junto a la salsa o el merengue, programa y abusa de canciones de corte sentimental. Nos guste o no, son estos los temas musicales más extendidos en amplios sectores de la población cubana. Alrededor de ellos se estructuran los procederes y se reinventan sentimientos y situaciones de gentes de todas las edades, en todos los barrios de la Isla. Por eso la banda sonora, creada por el actor Delvis Fernández, contiene motivos de temas de actualidad, duetos de amor irresuelto, propagandas de emisoras radiales extranjeras y rítmicos soliloquios de mujeres resentidas.

Gracias a este ejercicio, la superposición de los tipos propuestos por Molière en su fábula y los tipos que aparecieron en mi texto fue desarrollándose de un modo conciente. La cubanización de los nombres de casi todos los personajes impulsó el sistema de relaciones y ofreció los primeros signos de comodidad contextual.

Sganarelle se llamó Miguel y fue camillero. Kelvyn Espinosa armó un prototipo del más bajo nivel de procedencia. Negociante, gozador. Los lógicos afanes de ascenso clasista se apoyaron aquí en la más auténtica tradición de la comedia cubana. Kelvyn conformó un espíritu arribista, que no duda en protagonizar la farsa en que el resto lo hace caer si el fin es promisorio.

Alrededor de Kelvyn se nuclearon dos de las ideas más claras que dedujimos de Molière: el hecho de la *obligación perenne*, sin convicción, y el hecho de la *aceptación de la impostura*, sin reservas. Son dos líneas que me parecen de vital importancia, y que indicaron el rumbo de nuestra historia. Y el título de nuestro montaje. La traducción literal es *El médico a su pesar*. Por lo general, en Cuba se la conoce como *El médico a palos* o *El médico a la fuerza*. Propuse que se llamara, exclusivamente, *A la fuerza*. Y es ese el título que en letras negras aparece en el cartel y el programa de mano, escrito sobre una curita agigantada.

Martine se llamó Martina y fue la señora que limpia, la compañera que pelea cuando le ensucian el piso, enamorada hasta los sesos de Miguel pero dispuesta a vengarse si es necesario, si este la hace sentirse avergonzada o le pasa gato por liebre. Lisa Erenia Rodríguez expresó con estudiada pronunciación los entresijos de esta mujer vulgar, y dejó muy claras sus dotes de comediante, poco exploradas hasta entonces por ella.

Entre Lisa y Kelvyn se creó una química muy provechosa que internamente, durante el curso



de las funciones, sostenía el espíritu de las décimas con que cierra el espectáculo: MIGUEL. Te perdono, esposa mía./ los palos que recibí/ sin saber bien que por ti./ querida, los recibía./ Todo cuanto a la porfía/ concierne, queda en los duros/ trajines: ite lo aseguro!/ ¿No te resulta elegante?/ ¡Yo he cambiado de farsante/ a médico a palos puros!/ MARTINA. Y pensar que en esta aldea/ nada toca por placer./ que todo lo que hay que hacer/ a empujones limpios sea./ Mala o buena, en fin, la aldea/ es nuestra. ¡Venga la adversa/ fortuna! Que una perversa/ mujer le dirá: Has perdido./ Te lo aconsejo, querido:/ ¡hagamos todo a la fuerza!

Me parece muy esclarecedor en términos estrictamente sociales que estos dos personajes, representantes de la clase obrera, corrompidos por los vaivenes de la inmediatez, sorteen sus penurias con tal grado de cinismo, convencidos de que vivir, aunque sea por un instante vivir, es lo principal, incluso si es a pueros palos, incluso si es a la fuerza. La imagen del matrimonio que, según el propio Molière, «tiene cuatro hijos que piden pan todo el día», me acercó de pronto a lo perentorio de esos individuos, me hizo cuestionarme su nivel de valores, su escala de comportamiento y tolerancia. En esas instancias de debate somos, creo, rotundamente fieles a Molière.

Me pareció útil que el lenguaje de nuestro texto tendiera una *equivalencia en cuanto a sentido y dinámica* con respecto a la propuesta original de Molière. Eso significaba apostar, como hizo él, por un lenguaje descolocado, imprevisto, que sacara a relucir las caras y no las máscaras, que permitiera al actor el desenfado y no el engolamiento, incluso a través de los personajes tipo que dibujaba

El resto de las incorporaciones apuntaló sus especificidades a partir de este concepto: *plantear el tipo* a toda costa, armarlo en sus detalles y manifestaciones más evidentes, incluso en sus lugares comunes. El trabajo con Yamil Cuéllar proporcionó la idea de transformar al padre de la enferma Lucinda en una madre: Jerónima, vieja y con la voz cascada, sería la directora del hospital, se aprovecharía de las facilidades de su cargo *para pagar* al médico maravilloso, único en el mundo, que liberara a su hija de la mudez. Lucas (Yordan Castro), el criado molieresco, marido tonto y cornudo, se transformaría aquí en un asistente de esta directora, un médico emergente incapaz de diferenciar el oportunismo y el verdadero talento. La simpática Yaquelín, mujer de Lucas, sería interpretada por Giselle Fundora, quien le imprimió al personaje una organicidad portentosa, procurando para los ademanes y las entonaciones de su enfermera una coherente aglomeración de manías y un divertido acento pop. Delvis Fernández se encargaría del Leandro, amante por quien suspira la hija aquejada de la falsa enfermedad, un extranjero que llega para alterar el orden establecido por la mediocridad y la abulia. Sólo cuando Jerónima se entera de que (oh, *happy end!*) Leandro cobrará una herencia en Argentina, accede a ofrecerle la mano

de su hija Lucinda que todo el tiempo ha estado oculta tras un velo. Mas, asombro, al descorrer el velo Leandro encuentra una dama distinta a la sospechada: la actriz Mirta Infante, más experimentada y de mayor edad que el resto del elenco, procuró mantener la sorpresa hasta el final.

Algunas escenas de la puesta poseen un curioso tono vernacular. Pienso que el fragmento en que Miguel expone sus teorías sobre la enfermedad de Lucinda ante el ávido auditorio, es fascinante. La feria gana relieve en el caos del quimérico conocimiento generalizado. A lo mejor todos los intérpretes no alcanzan una paridad, a lo mejor hay movimientos sucios, pero el gesto de esa imagen de la ignorancia profunda, donde se cita a Aristóteles como «un gran hombre» y la directora se maldice por no haber estudiado latín, es sugerente y polisémica.

Los engarces entre pasajes aún son perfectibles. Son susceptibles de limpieza en cuanto a artesanía la mayoría de las regiones de este montaje, estrenado la primera semana de julio de 2004 en la sede del colectivo, el Museo de Arte Colonial, tras una infructuosa invitación de Pinar del Río. Pero la obra despierta en ciertos espectadores raras asociaciones. La gente, el escaso público que visita esta sala, piensa y comenta con Alexander y los actores.

Para concluir, diré que no considero este un trabajo terminado. Alexander es hoy un director en formación. *A la fuerza* muestra, sin embargo, la intención, cada vez más extraña entre nosotros, de sostener un diálogo serio con la realidad. Si es joven el público al que se dirige la propuesta, con más ahínco habrá que perfilar sus ángulos. Y Molière, cualquier cosa podrá decir, menos que le hemos sido desleales.



Roberto Zucco: una lectura necesaria

Rodolfo de Puzo



Roberto Zucco, Argos Teatro

POR EL AÑO 1988, BERNARD-MARIE KOLTÈS –DRAMATURGO y director de escena nacido en Francia, hombre de mundo, marginal y genio, Rimbaud contemporáneo, maldito y poeta como aquel– escribe, próximo a morir, *Roberto Zucco*. La pieza nace a raíz de los sucesos relacionados con un asesino real. Según declaraciones del propio Koltès, el primer acercamiento al criminal se produjo mediante una fotografía de «se busca» en el metro de París. El encantamiento del dramaturgo ante la belleza y la juventud del perseguido se completó con las noticias posteriores a la captura y la muerte de este, emitidas por las páginas de diarios sensacionalistas, la radio y la televisión.

Existió un Roberto Succo, joven que con apenas quince años asesinó a un grupo de personas, entre ellas a sus padres, y después de su detención llegó a suicidarse, ante la imposibilidad de escapar de la cárcel adonde había sido confinado. Koltès percibe en el criminal un símbolo de la sociedad moderna, la visión tangible de nuestros tiempos y, por qué no, un reflejo de sí mismo en una de las múltiples aristas del muchacho pervertido, devenido personaje, metáfora. Zucco, como actante, es un marginado, también su creador. El primero debía ser excluido por homicida, el otro, por su condición de homosexual enfermo de VIH, dos crímenes de infinito peso para la mayoría de sus congéneres. Por tanto, el afán de ruptura con el entorno mediático y opresivo es una característica psicológica de ambos.

Roberto Zucco es la personificación del mal absoluto, sin embargo el dramaturgo aprecia en su perversidad, como en un espejo, el reflejo de la época que sufrió su extraño proceder. Entonces el maniático se transforma en héroe trágico y vidente. El personaje contiene en sí la locura visionaria de Hamlet, su ambigüedad filosófica y la fuerza romántica de Hernani, en su empeño por sobrepasar la podredumbre que lo abruma y de la cual forma parte. Zucco va sorteando escollos y dando muerte, con su aspiración de

escape intrínseca. Su empresa se sustenta por una tesis netamente existencialista.

En el montaje del texto de Koltès, por parte de Carlos Celdrán y Argos Teatro, sobrevive la intención primigenia del autor; cuando el público se enfrenta a la muestra de un contexto carcomido por los bajos valores de sus súbditos. Se habla del espíritu de la urbe donde el desarrollo va de la mano con la alienación y el sinsentido de vidas abocadas a existencias de futuro negado. El protagonista busca respuestas de la nada, su frustración torna insignificantes las vidas de quienes le rodean, pues la suya nada vale. Por eso no cesa la necesidad de evasión, ya sea a las eternas nieves africanas, a Venecia, al sol o a cualquier utopía.

La puesta en escena de la saga de Zucco devela temas recurrentes en los textos de su autor, como el de la diversidad humana, que en esta oportunidad se reduce a una condición unitaria: la violencia, el peligro potencial que representamos para el otro, pues todos llevamos un criminal dentro y no es difícil despertarlo. Las palabras del propio desequilibrado ilustran el planteamiento anterior al expresar:

Fíjese en todos esos locos. Fíjese en el aspecto tan malvado que tienen. Son asesinos. Jamás había visto tantos asesinos juntos. A la mínima señal en su cabeza se lanzarían a matarse entre ellos. Me pregunto por qué la señal no se dispara ahí, ahora, en sus cabezas. Porque todos están listos para matar. Son como ratas en jaulas de laboratorio. Tienen ganas de matar, se les nota en las caras y en la manera de andar; veo sus puños cerrados en sus bolsillos. Reconozco a un asesino a primera vista.

El dramaturgo encuentra en la fábula un pretexto para exponer su concepción del mundo. Zucco asesina pero a ningún personaje le interesa la subsistencia ajena. Marginales, seres marcados por hechos del pasado, mujeres, viejos y niños, conviven en el encierro y la oscuridad, como engendros sociales. Y cae en nosotros la disyuntiva. ¿El antihéroe representa el porvenir que barre con la alienación, o es él mismo un fruto legítimo del desastre? Celdrán despliega los porqués de la historia concebida por Bernard-Marie Koltès, obligándonos a tomar partido. En el espectador nace un conflicto moral ante su incapacidad de discernir, hablando en términos elementales, quién es el bueno o el malo. Como en las obras de Brecht, debemos decir adiós a la identificación, priorizando así la reflexión, en vista de una actitud, asumida a posteriori, con relación a la posibilidad de convertirnos, cada vez más, en un Roberto Zucco.

En las piezas de Koltès –*Las voces sordas*, *En la soledad de los campos de algodón* y otras– persiste una filosofía de

vida, imbricada en lo metafórico y lo ambivalente. Grandes caracteres se expresan mediante pinceladas, sin explotarse a fondo, ya que cada uno constituye una síntesis de manifestación humana, aunque sin llegar a ser arquetipos. Se exteriorizan las particularidades de cada cual, expuestas en la vitrina de lo corrupto.

Los personajes tocan extremos en un desenvolvimiento descarnado que demanda del actor, para una cabal representación de los mismos, el máximo de energía y compromiso en el cumplimiento de su labor. En la fugacidad de las escenas debe propiciarse el vínculo entre el público y el sistema de relaciones expuesto, mediante matices y mecanismos provenientes de un histrión especialmente preparado en la búsqueda del distanciamiento.

La noción de personaje en *Roberto Zucco* representa una dificultad para el elenco de Argos Teatro, colectivo conformado por actores profesionales provenientes de diversas escuelas y un grupo del Instituto Superior de Arte, para el cual el montaje constituye la prueba de actuación de su curso académico. En el espectáculo pasan inadvertidas innumerables sutilezas del texto. Al leer las escenas de *La Chiquilla* y *Su Hermana*, sale a relucir cierta paranoia homosexual que puede ser la razón del sentimiento sobreprotector expresado entre una y otra. Eso se diluye tras la expresión corporal y la recitación de los parlamentos. Las situaciones encima de las tablas acusan desequilibrio entre los diferentes rubros, y falta de cohesión con respecto a la tropa y el fin común, materializado en la poética de Carlos Celdrán.

En la obra, la palabra posee doble carácter. Me atrevería a comparar a Koltès con Chéjov. Existe un discurso evidente desde el plano espacial, físico y verbal, y otro soterrado, más subjetivo en el trabajo con la metáfora. Se trata del clásico juego de mostrar sólo fragmentos de la situación, escondiendo la esencia. Todo ese subtexto que se acompaña de contenido simbólico, en ocasiones se debilita en el montaje y ello produce en el espectador la idea de una puesta demasiado extensa.

Otra razón, ya no del montaje sino de la exposición verbal original, puede provocar dicha sensación y es la siguiente: algunos estudiosos llaman a Koltès un naturalista retórico, y ciertamente notamos cómo los personajes hablan con un lenguaje que trasciende lo cotidiano, es poético y a la vez fluido. Se establecen analogías entre sus obras y los diálogos morales del siglo XVIII por su hálito trágico y su densidad textual. El logos cuenta con suma importancia en la recreación dialéctica del universo koltesiano.

Carlos Celdrán ha llevado a las tablas la pieza íntegra. No podía haber sido de otra forma pues cada parlamento resulta indispensable. La obra posee un planeamiento organizado lógicamente, al constituir una estructura cerrada, donde los acontecimientos giran en torno al personaje central. Nada puede cortarse. Lo sucedido en una escena siempre se relaciona con otra, aunque no sea justo la inmediata. La forma de estas escenas –recuerda la división por cuadros de Brecht– y el

tratamiento de los personajes confieren vitalidad a la acción y un constante movimiento de avance que no desestima la intriga ni la tensión. Zucco vence uno y otro escollo y prosigue. No se le opone un antagonista en el sentido clásico. La fuerza contraria la constituye una abstracción: la sociedad con sus normas, dogmas y leyes.

Koltès bebe de diversas fuentes. La herencia de Shakespeare, Strindberg y otros escritores sale a relucir en los textos del francés. Zucco es Baal cuando rompe con sus raíces, echando por tierra la moral, o un Edipo de hoy, evidenciada su condición en la exclamación de su madre al arribo de este a la casa: «Detente, aún llevo luto por tu padre». Esas palabras me revelan las relaciones incestuosas entre los dos.

El dramaturgo respeta los parámetros de sus predecesores mas propugna un nuevo lenguaje teatral. Sus temas son nuevos, tanto como el tratamiento de estos. Los personajes hablan desde los márgenes. Seres frívolos, curiosos de compasión fingida, policías ineptos, putas, chulos y demás viciosos en los cuales se manifiesta la intolerancia, la incomprensión y la incomunicación de nuestra raza, se involucran en historias donde la causalidad es definida por lo incierto. En la trama los sucesos se sintetizan y lo ocurrido se encadena a manera de muestra. El autor es arbitrario con el tiempo en que acontecen los hechos. El basamento realista de la fábula incorpora un conglomerado de signos que acercan al espectador a diversas posibilidades de interpretación, en el caso del espectáculo de Celdrán, desde la recontextualización de la pieza original en función de nuestras circunstancias.

El espacio en *Roberto Zucco* posee autonomía de significado. Nótese cómo para el protagonista no importan los muros levantados por el hombre, aunque existe una voluntad superior, desenmascarada en la anagnórisis final. El Pequeño Chicago, el laberinto universal, significa la verdadera prisión, el derrumbe de las esperanzas. La escenografía sostiene el encierro de los personajes. Paneles móviles, confeccionados con planchas metálicas de imprenta, madera y ruedas, transforman el incómodo espacio del Noveno Piso del Teatro Nacional, en múltiples ambientes desandados por el asesino y sus víctimas. Los colores y las texturas enfatizan la frialdad y la dureza del hábitat, lo cual nos presenta a los caracteres, más desvalidos ante la hostilidad de su medio.

El mejor ejemplo de lugar como símbolo es la escena seis, «El metro», una de las más logradas del montaje. Zucco se encuentra con

un anciano perdido en la intemporalidad de un subterráneo. Joven y viejo, futuro y pasado debaten sobre lo cotidiano, el miedo, el desamparo. En ese instante son la misma persona, como un monólogo interior dispuesto según el diálogo teatral. Otro caso es el final de la puesta, con el héroe escalando su cárcel, indetenible, hacia el sol, y las estructuras sólidas permaneciendo después de su expiración.

Me reconozco admirador de Koltès por su obra y los presupuestos estéticos que encierra. Palabras suyas, pronunciadas en una entrevista, nos revelan al revolucionario, al vanguardista.



El dramaturgo respeta
los parámetros
de sus predecesores
mas propugna
un nuevo lenguaje
teatral: sus temas son
nuevos, sus personajes
hablan desde
los márgenes



Desgraciadamente sus piezas no se montan o, cuando se hace, no cubren las expectativas aportadas por la lectura. *Roberto Zucco* no cabe dentro de un esquema conservador. Mirar el texto con esos ojos sería traicionar a su creador. Se hace imprescindible una lectura de Koltès, y cuando me refiero a él, indirectamente hago mención a infinidad de contemporáneos, ni siquiera conocidos. Indiscutiblemente las inquietudes del francés pueden conectarse con males de nuestro propio teatro. Leamos con sentido crítico:

No es cierto que los autores que tienen cien, doscientos o trescientos años cuenten historias de hoy, por más que puedan encontrarse equivalencias. Yo soy el primero en admirar a esos autores y aprender de ellos. Pienso que es mejor montar a un autor contemporáneo, con todos sus defectos, que diez obras de Shakespeare. Cómo puede pretender alguien que los autores sean mejores si nadie les pide nada ni se preocupa por sacar a la luz lo mejor de que son capaces (Matteini, Cara: *El corazón del sol, una lectura subjetiva*).

Palabras sabias para un teatro necesario. Y he ahí uno de los mayores logros del montaje de Celdrán. Aunque el espectáculo no sobrepasa los valores de la obra original, *Roberto Zucco* es una corriente de aire fresco para nuestro panorama teatral y, desde el punto de vista de la cultura literaria, un acercamiento de los neófitos a una pieza universalmente reconocida. Justo sería anotar que ya en una ocasión Raúl Alfonso montó, junto a sus alumnos de la ENA, la historia del asesino Zucco, este *pharmakos* moderno que muere por salvar nuestras conciencias. Experiencias como esta son de una riqueza inestimable, no sólo en el sentido estético, sino también práctico, con el propósito de crear una conciencia del arte nuevo en nuestros receptores y creadores, y así apartarlos –parafraseando a Brook– de tanto teatro mortal.

La Habana, 11 de abril de 2004

Sr. Carlos Celdrán
Director de Argos Teatro

Carlos, te escribo bajo los efectos de la emoción que me provocó ser uno de los espectadores afortunados que asistió anoche a su estreno en La Habana de *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* del dramaturgo francés Michel Azama; una pieza de Teatro inteligente y comprometido que, a mi modo de ver, resulta tu visitación más esencial al legado brechtiano.

Esta vez, creo, has entregado la que quizás sea tu puesta más equilibrada en la conjunción de todos sus recursos expresivos, con una disposición escénica feliz que evoluciona con creciente sensualidad en los tránsitos de una secuencia a otra y alcanzan, durante el rodaje de *Teorema*, instantes de preciosa orfebrería coreográfica.

Difícil vida la de Pasolini, e impresionante su constante defensa de la libertad individual. Creo que el marxismo no ha tenido nunca una praxis vital tan radical como la que ejerció este hombre. Por eso, y frente a una personalidad obligada constantemente a ejercer la autoafirmación y redefinirse, siento que Alexis y tú han construido la interpretación más sutil de vuestro trabajo en común. Alexis no es Pasolini; uno siente todo el tiempo que nos están diciendo: «este era Pasolini», «estas eran sus circunstancias», «así lo vemos y lo entendemos nosotros». El cartel con la foto de Pier Paolo (no la de Alexis en el personaje de Pasolini) es muy lúcido en este sentido. O sea, puro Brecht, puro distanciamiento efectivo, pura productividad escénica. Aquí, además de la pericia técnica y el control de sus arsenales emotivos y expresivos por parte de Alexis, está operando la ascensión de un actor al entendimiento de una condición sexual, pero también de práctica política y filosófica que no forman parte de su ejercicio cotidiano.

Otro es el caso de Pancho; en él, que también uno siente maniobrando una suerte de distanciamiento, se puede vislumbrar el goce de estar interpretando toda una galería de personajes «muy similares» a los que, durante su juventud, fustigaron a toda una generación de artistas e intelectuales cubanos; bella venganza la suya, bella venganza la del arte que sabe redimir y redimirse.

Fidel y Caleb están encantadores, los dos le aportan una energía y un sentido de verdad a la puesta que además de hacerlos crecer como actores, arroja y redondea el trabajo de Alexis.

Tú puedes sentirte feliz, los momentos de enamoramiento y en la privacidad del apartamento de Pasolini son de una intimidad y una belleza escénica estremecedoras. Imagino que ellos van a emocionar a mucha gente. Por eso, si digo y sostengo que lo que yo vi anoche era mucho Brecht del bueno, es porque las dosis de emoción y distanciamiento están muy bien dosificadas en todo el espectáculo. En eso tú has hecho un ejercicio de dirección y control escénico que lo pone a uno a tus pies.

A mí lo único que no me gusta y que me parece, en este momento, lo más rígido de la puesta, es el personaje narrador de Ileana; creo que hay demasiada frialdad en la emisión de sus parlamentos,



Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, Argos Teatro



y yo lo que necesito de ella es emoción contenida; ver su posición ante el drama de lo que está narrando, sentir a una pasionaria. ¿Por qué? Su presencia escénica, su función de narrador que entra y sale de la historia ya es suficiente distanciamiento. Además, ella no está cómoda porque no tiene una emoción que la sostenga. Me atrevo a decirte esto porque quiero mucho a Ileana y la conozco lo suficiente como para no decírselo a ella; sé lo obsesiva que es y tú sabrás, mejor que nadie, hacia dónde la quieres llevar y cómo; de cualquier manera quiero sugerir algo: hay un pasaje muy bello en la puesta, y es el instante en que Ileana, de espaldas y con un rosario en la mano, hace la madre de Pasolini; es tan fuerte esa madre avergonzada y en silencio, pero que va con su hijo a acompañarlo en su destino, que si Ileana hace su narradora desde el dolor contenido y tal vez reposado de este personaje, o desde cualquier otra madre que haya perdido a su hijo, la puesta va a fortalecer su carácter de denuncia sin dejar de ser reflexiva.

El resto de los actores están muy bien y uno tiene que volver a aplaudir a José Luis por el ritmo y el peso escénico que siempre aporta en tus puestas. En este sentido, casi me atrevo a decir que es tu trabajo de dirección de actores más equilibrado.

Bueno, discúlpame por decirte lo que debo y lo que a lo mejor no debo; te aseguro que lo hago desde el regocijo y la emoción que no me deja dormir cuando vislumbro un hecho artístico que supera mis expectativas y prejuicios. Felicidades de nuevo; la función de anoche no parecía un estreno y eso es una prueba más de madurez en tu ejercicio.

Abrazos para Manolo y para ti.

Kiki Álvarez



OCHENTA ESTORINOS

Evento especial de la revista *tablas*

La revista *tablas*, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y el Consejo Provincial de esta manifestación en Matanzas, convocan al Coloquio «Ochenta Estorinos», en la ciudad de Matanzas, del 26 al 29 de enero de 2005.

El evento, que cuenta con el auspicio de numerosas instituciones cubanas, se celebra en homenaje a los ochenta años del gran dramaturgo cubano Abelardo Estorino, una de las dos figuras invitadas de honor a la Feria Internacional del Libro de La Habana 2005.

El programa cuenta con la apertura de exposiciones, lecturas de obras, estrenos y reposiciones teatrales, tertulias, homenajes y presentaciones de libros. En particular el programa científico contará con la lectura y el debate de ponencias, intervenciones especiales y paneles en torno a la obra como dramaturgo y director de Abelardo Estorino. Sobre esta base los temas serán libres y ninguna de las modalidades de intervención deberá exceder las ocho cuartillas de treinta líneas o los veinte minutos de lectura.

Para acreditar su interés en participar dentro del programa científico debe dirigirse a su coordinadora Tania Cordero, por el correo taniacor@cubarte.cult.cu

El resto de los invitados al evento serán determinados por el Comité Organizador.

La revista *tablas* da continuidad con este Coloquio a sus eventos especiales, después del primero de ellos, «Noventa Virgilio», efectuado en el verano de 2002 en homenaje a los noventa años del natalicio de Virgilio Piñera.

¡Bienvenidos a «Ochenta Estorinos»!

Premio *tablas* 2004

Para ser fiel a su propósito de promover el análisis fecundo y conservar la memoria de las artes escénicas cubanas, la revista *tablas* convoca a su premio anual de crítica. El jurado elegido tomará en cuenta los artículos críticos que aborden espectáculos recientes. Los textos podrán tener entre cinco y ocho cuartillas y se premiarán las críticas del universo danzario por separado de aquellas que aborden el ámbito teatral. Los galardones consistirán en diploma y mil pesos para profesionales, y diploma y quinientos pesos para estudiantes. El plazo de admisión de originales vence el 30 de octubre del año en curso.

tablas

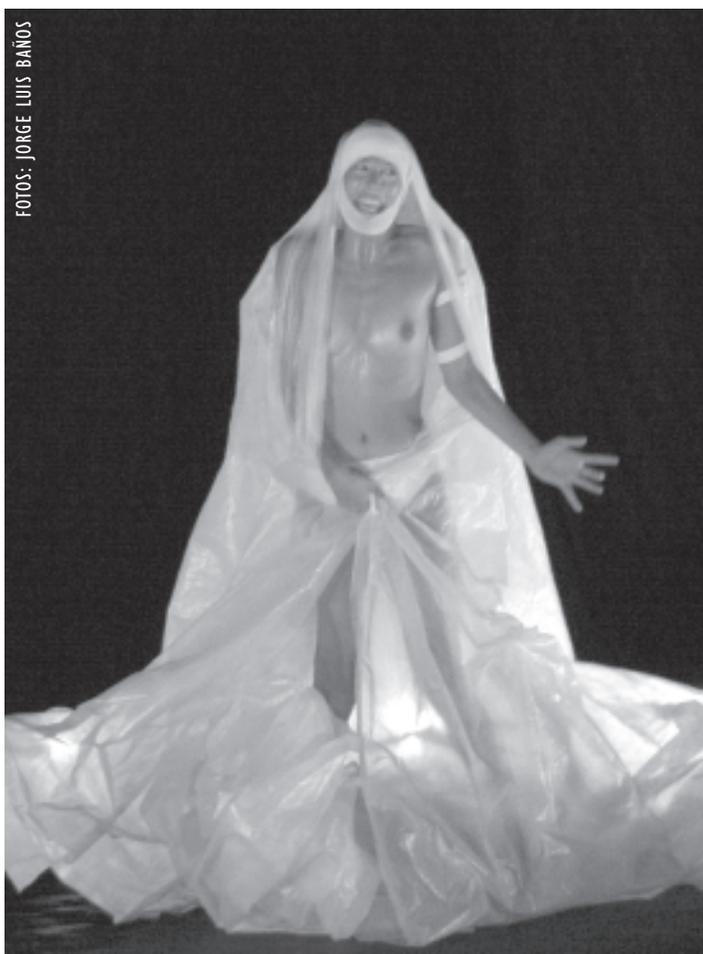


Nelda Castillo

Pájaros de la playa

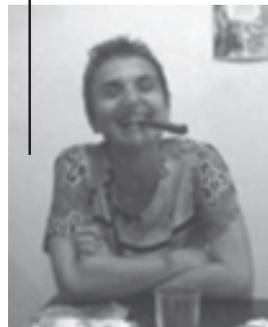
Libreto 66

FOTOS: JORGE LUIS BANOS



Nelda Castillo (Cárdenas, 1953)

Actriz, directora y pedagoga. Ha investigado acerca de los medios expresivos del actor y la escena. Como profesora ha desarrollado una intensa labor en el Instituto Superior de Arte. De su laboratorio surgió El Ciervo Encantado, grupo teatral que dirige desde 1996. Por su desempeño le han sido conferidos importantes reconocimientos, entre los que se destaca el Premio Villanueva de la crítica teatral cubana. De sus puestas emblemáticas citamos *Las ruinas circulares*, en Teatro Buendía, y con su actual colectivo, *Un elefante ocupa mucho espacio*, *El ciervo encantado*, *De donde son los cantantes* y *Pájaros de la playa*.



Jaime Gómez Triana

Un texto quimérico

No había reposo, ni aun en la muerte;
porque hasta en la misma
descomposición, que también es
movimiento, la muerte permanecía
subordinada a la vida.

RAINER MARIA RILKE

De impactante significación en medio del actual panorama escénico nacional, la obra de Nelda Castillo Mata se singulariza por la intensidad de sus búsquedas en torno al arte del actor y por su comprometida y constante indagación en los márgenes de nuestra nación. Al frente de El Ciervo Encantado, colectivo que fundara en diciembre de 1996, con tres de sus alumnos del ISA, Nelda ha emprendido un quijotesco viaje hacia las claves profundas de lo cubano. Teniendo la inquietante alegoría de Esteban Borrero por bandera, estos teatristas intentan, desde su laboratorio, una nueva cacería; buscan esencias, signos de un devenir que, en perpetuo ciclo, repite sus propias devoraciones; exploran esta Isla y otra infinita que no es ya paisaje, sino alma: develan la «Cuba secreta». De tal modo esta creadora da continuidad a la labor iniciada en 1993 dentro de Teatro Buendía con *Las ruinas circulares*, una versión personal de *El Quijote* en la cual enfrentó el tema enorme que es la Utopía Americana. Para la directora «soñar un hombre» suponía soñar el continente todo y su historia por medio del cruce de textualidades diversas. En aquella puesta las páginas de Borges, Martí, Unamuno y Peter Shaffer, se mezclaban con otros «textos», provenientes de una oralidad de herencia africana totalmente viva en el contexto Caribe. Se iniciaba así una indagación acerca de la identidad, que no sólo incluiría el estudio de obras capitales de nuestra tradición cultural y literaria, sino que también miraba hacia el cuerpo, visto como canal a través del cual transitan diversas posturas, comportamientos e historias archivadas

en el imaginario colectivo. Este particularísimo trabajo, basado en fuentes muy diversas –conectado incluso con los principios que Auguste Rodin aplicó a la escultura–,¹ permitió el desarrollo de un pensamiento escénico peculiar que se ha ido renovando con las experiencias posteriores. *El ciervo encantado*, *De donde son los cantantes* y las pequeñísimas piezas del *Café Teatro* son testimonio de una escritura espectacular insólita y absolutamente peculiar. *Pájaros de la playa*, cuyo texto aquí presentamos, se inserta también en esa línea, definitivamente alejada de los más comunes modelos dramáticos.

Inspirada en la novela homónima del cubano Severo Sarduy, *Pájaros de la playa* constituye un segundo acercamiento de Nelda Castillo y su grupo a la magnífica escritura del camagüeyano. *De donde son los cantantes* –también a partir de la novela de igual título, publicada por Sarduy en 1967– había inaugurado antes un diálogo de múltiples ganancias con la obra de este autor. Radicado en París en 1960, Severo vivió treinta y tres años en esa ciudad donde murió en 1993, víctima del SIDA y sin haber regresado jamás al país en que nació y vivió sus primeros veintitrés años. Sin embargo la lectura de sus textos todos revela la cercanía constante, a la vez genésica y desgarradora, de la Isla. Es la distancia una vivencia concreta de la nación, que en el caso particular de la obra sarduyana deviene escenario de múltiples metamorfosis. Y escribo escenario y no circunstancia, contexto o paisaje, puesto que sin duda la impronta de lo estrictamente teatral aparece con marcado acento en cada una de sus ficciones. Para el autor, la escritura misma es travestismo, juego, representación, de ahí que, en sus novelas, la noción de argumento sea secundaria o no exista en lo absoluto.² Barrocos, desmedidos, lúdicos, intertextuales y excepcionalmente hipertélicos, los textos de Severo Sarduy son también profusamente teatrales, no sólo por su particular concepción de los personajes y del ámbito, siempre mutante, en el que estos interactúan, sino también por el valor que el autor concede a la interrelación cuerpo-lenguaje. No es este, sin embargo, sitio apropiado para adentrarnos en las huellas de la experiencia del cuerpo que aparecen en la profusa obra de Sarduy, baste en este momento hacer referencia a textos como *El cristo de la Rue Jacob* (1987) o el poemario *Escritos sobre un cuerpo* (1970), para constatar una dimensión, digamos performática, de su obra. Su propio ritual al escribir –confesaba Sarduy que comúnmente escribía desnudo y que acostumbraba a bailar mientras buscaba la palabra precisa–³ devela cómo desde su perspectiva el «placer de la escritura», también de la pintura, de la creación en sentido general, estaba asociado a la autoexpresión del cuerpo. Sea tal vez por ello que donde algunos incautos ven una interminable acumulación de frases sin sentido, otros pueden descubrir la organicidad secreta de un texto que se arma mediante el encuentro fundante de frases cinceladas –«epifanías en filigrana», diría él–; de un cuerpo que intenta asirse mediante una reconstrucción ficcional a lo irrecuperable: la nación, la familia, la lengua... Marcas de un devenir a las que opuso como única salvación el vacío, la página o el lienzo en blanco, en espera de un futuro alumbramiento.

Ahora bien, lo antes expuesto nos permite trazar un puente entre la poética de creación de Sarduy y la labor teatral de la cubana Nelda Castillo. Le interesa a la directora un trazado escénico que evada la narración lineal y conecte directamente con el cuerpo –con los sentidos– y no con el intelecto del espectador. Es por ello imposible pensar en el texto que a continuación se reproduce como adaptación o versión de la novela. Tampoco se trata, no obstante, de un texto espectacular, no hay aquí acotaciones, ni descripciones de lo que acontece en la escena, tan sólo encontramos en estas páginas lo que dicen los personajes. El «texto» de *Pájaros de la playa* es apenas un fragmento de un tejido más amplio verificable únicamente en la relación concreta –viva– con el espectáculo. No está en ese fragmento la obra de teatro, pero sí el testimonio de un complejo proceso de concretización escénica. Muchas de hecho son las fuentes que irrigan la puesta. Textos de Virgilio Piñera, San Juan de la Cruz, Reinaldo Arenas y Jorge Luis Borges, ensayos de Miguel de Unamuno, Peter Handke y Joseph M. Villagrana, aportan a la investigación un espesor que apenas se intuye en una lectura inicial, pero que es clave a la hora de constatar la comunión interna de esa síntesis que es el espectáculo. Ahora bien, cómo llegar a esa síntesis, qué guía seguir para el estudio de un texto como este. ¿Se impone acaso una imprescindible lectura de la novela de Sarduy?

Confieso que una búsqueda de este tipo, sin conocer antes los principios de la poética de Nelda Castillo, su sentido de lo teatral, su concepción del arte del actor y del entrenamiento, puede dejar en el vacío a cualquier investigador; de hecho no han sido pocos

los conocedores de la obra de Sarduy y de la novela en particular, que han criticado la puesta pretendiendo que sea lo que no es. Repito, no estamos en presencia de una adaptación, sino tal vez una corporeización de la novela. Los textos que aquí se reúnen, dispuestos en intervenciones sucesivas, han sido pasados una y otra vez por el cuerpo de los actores y, desde su posición de guía y primera espectadora del proceso, también por el propio cuerpo de Nelda.⁴ No se da jamás en este proceso la soledad del creador frente al papel, no hay aquí guión o estructura preconcebida, sentadas algunas bases para la nueva búsqueda, escogido tal vez un tema, o un texto capaz de provocar una cascada de sentidos diversos, preparados el cuerpo y la mente para afrontar la creación, todo se vuelve experimentación y disposición para recibir lo inesperado, lo que está por descubrir.

Un entrenamiento específico, investigado en relación con los tópicos principales del nuevo proceso activa la pesquisa. Los textos leídos y debatidos hasta la saciedad comienzan a tomar cuerpo en las improvisaciones, aparece una frase, una mirada, un gesto, otra frase. La directora lleva el registro e interviene con cuidado, como quien protege el nacimiento de un ser que sabe extremadamente frágil. De este modo van apareciendo frente a ella los fragmentos de un rompecabezas en el que nada ha de ser impuesto desde afuera, sino el fruto de una personal necesidad de autoexpresión. Siendo consecuentes con esto, sería imposible hablar de un texto o un espectáculo definitivo. El proceso sigue abierto y los actores son absolutamente libres para, en las improvisaciones, proponer nuevos textos, imágenes o relaciones que, en la medida de su efectividad, serán o no incorporadas a la partitura. En este proceso influye obviamente el contexto de producción y recepción, en relación con el cual cada frase encuentra uno o varios sentidos. Mas entremos directamente en la obra para ilustrar mejor ese proceso.

Pájaros de la playa es un espectáculo no ya sobre la enfermedad sino sobre la vida y sus imponderables, sobre el sentido último de la existencia y también, claro está, sobre la memoria –«mi nombre es Sonia»–, recuerda de golpe uno de los personajes. Al final de su vida Sarduy dejó testimonio de su padecimiento, víctima él mismo del deterioro irreversible con que el mal –así nombran sus personajes a la pandemia– se manifiesta. Hay en esta novela una particular concentración, una urgencia. Los múltiples escenarios son sustituidos por el árido paisaje de la isla en la que se enclava el sanatorio. Allí la anciana Siempreviva, tal vez otro alter ego del autor, intenta un tratamiento que le permita rejuvenecer. Caimán, Caballo, el Cosmólogo y las siempre presentes Auxilio y Socorro –en el transcurso de la novela serán rebautizadas como Exilio y Cascorro– confluyen en torno a Siempreviva. No obstante, Nelda no selecciona estos personajes, sino que se concentra en los anónimos enfermos. La angustia cotidiana, «el miedo a desencarnar en vida», impone un ritmo particular a la puesta. Los enfermos esperan una tempestad o un milagro, nada hay más allá de esa espera, sino la memoria, pero es imprescindible «adiestrarse a no ser». Digamos que el conflicto aquí es literalmente, un conflicto de vida o muerte, la función se inicia en un punto clímax, los personajes⁵ vuelven a la vida o «siguen viviendo» cuando ya creían todo terminado, «cuando un enfermo se despierta, o vuelve en sí entre dos catalepsias –dirá Severo en la novela–, tiene la inmediata impresión de que lo han estado velando». Hay aquí una estructura circular, «un laberinto sin dibujo visible, sin plano», que se conecta con la estructura de las obras simbolistas. Los enfermos son puestos, como los ciegos de Maurice Maeterlinck, en una situación límite, ante la cual no hay resolución posible, sólo soledad y el silencio. «Dar paso –a la muerte– sin escenografía, sin pathos. En lo más neutro. Casi en calma», escribiría Sarduy en uno de sus últimos textos.

La apuntada relación con el simbolismo nos pone frente a otra realidad del espectáculo y esta es su naturaleza alegórica. *Pájaros de la playa* trasciende el tema de la enfermedad y la muerte para erigirse en metáfora de la existencia toda. No es por gusto que la investigación se haya movido además en torno a las enfermedades sicosomáticas. La puesta pone en paralelo males del cuerpo y el espíritu. Habla del estatismo, de la inmovilidad, del miedo, de la vida-muerte. «Todo es efímero», sin embargo «el pasado amarra a lo irrecuperable». Mientas un personaje alcanza la libertad, los otros siguen buscando, atados a esa «voluntad de vivir manifestándose» de la que hablará Reinaldo Arenas. Al final sólo queda esa canción de cuna que un cubano enseñó a Siempreviva en su juventud. La puesta reproduce con inusitada violencia

Un palacio de hojaldre



CIERTA región de certeza y cierta región de eterna duda habitan las imágenes escénicas que durante diez años ha prolijado Teatro de Las Estaciones. Su nexa más convincente con los clásicos yace en la aceptación de los legados superpuestos: de ahí que hereden los signos de una tradición releída con la humildad de un obrero que pone un ladrillo encima de otro, y aguarda cobijarse con los años bajo un techo confortable que lo libre para siempre de los malos vientos.

AL SER TEATRAL, reposada, orgánica en sí misma la condición del títere que el colectivo propone como ancla, Teatro de Las Estaciones sólo acepta el trato con la realidad sobre el principio de la eficacia de una alegoría plena y sincera. En sí mismo alegoría, el títere del grupo de Matanzas aspira a la superación del ser y del estatuto humanos a través de la síntesis. Lo evidencian sus múltiples acciones, las que como grupo han emprendido y desarrollado a lo largo de diez años, desde el Sauto, desde la Galería Estudio El Retablo, desde las salas y plazas de la Isla y el extranjero.

MÁS que un recuento horizontal, la fecundidad del colectivo admite una pesquisa vertical: es decir, un corte en profundidad y no según el encadenamiento temporal. En estas páginas vislumbramos, mediante la cita de algunos hitos o instantes que para otros pudieran pasar inadvertidos, la intensidad, la ebullición de un universo peculiar. Sirvan para demostrarlo los colores y las formas de Zenén Galero, que han cobrado vida en manos de Fara Madrigal, Migdalia Seguí, Freddy Maragotto y el propio Rubén Darío Salazar, director artístico y general. Sea este destaque una apuesta por la década que se cierra. Y por la que se abre.



La caja de los juguetes (20



Cuento de Navidad (2002)



Pedro y el lobo (2002)



Pelusín y los pájaros (2001)

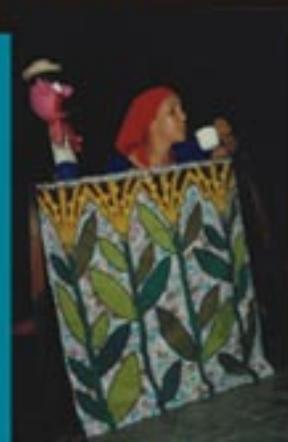


El gorro color de cielo (2000)



Lo que le pasó a Liborio (1995-1996)

La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón





En un retablo viejo (2001)



La Caperucita Roja (2001)



Pelusín del Monte (El sueño de Pelusín) (1999)

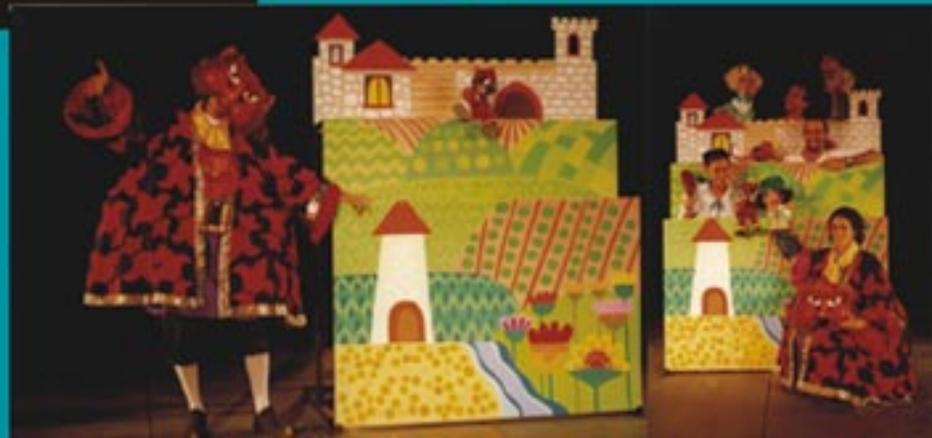


El Guiñol de los Matamoros (1998)

ón (1996)



Un gato con botas (1995)





¡Buenos días, primavera! (1995)



El cuento de invierno (1995)



Canción de otoño (1994) ¡Viva el verano! (1994)



una secuencia, tal vez infinita, de estados del alma: utopía y desasosiego, nostalgia y hastío, pánico y esperanza, evocación y olvido. Por una parte el grupo enfrentado a una fuerza externa que lo supera, por la otra el hombre consciente de que la salvación es personal, de que las respuestas están en uno mismo.

Exorcismo y ritual de crecimiento personal para cada uno de sus artífices, *Pájaros de la playa*, el espectáculo «no cuenta historia alguna, en realidad lo que escuchamos en traslapados monólogos, es un grito de alarma, una exhortación a la cordura; la muerte acecha siempre y estar vivos es en algún sentido un acto voluntario del que debemos tener absoluta conciencia». ⁶ El texto, fragmento de ese proceso mayor, es suma y síntesis de una búsqueda todavía activa, es la huella de una escritura quimérica, un texto imposible según los criterios que sobre la dramaturgia espectacular han aportado indistintamente los cubanos Raquel Carrió y Víctor Varela. La obra de Nelda se conecta con lo que Lehmann denomina puesta en escena escenográfica, es decir la puesta corresponde a «una escritura escénica autónoma que utiliza la escenificación como un lenguaje de pleno derecho donde la significación queda a merced del observador, como una mera posibilidad de síntesis». ⁷ No existe en nuestro contexto actualmente ninguna experiencia similar, de ahí la importancia de esta publicación. Permita pues la lectura de este texto un acercamiento a la poética teatral de Nelda Castillo y a las visiones de El Ciervo Encantado. Permita además el contacto con la creación de Severo Sarduy, quien desde París hizo de Cuba y de lo cubano el cuerpo de una obra, que es su obra, que es su cuerpo.



NOTAS

- ¹ El estudio sistemático de la escultura de Rodin, así como de las obras de El Greco y de Goya, permitieron a la creadora profundizar en el complejo universo de la anatomía humana vista a través del arte. Esta investigación que se había iniciado con el espectáculo para niños *Un elefante ocupa mucho espacio*, le posibilitaría además articular un lenguaje particular que encontraría en la plástica y en lo visual su principal motor impulsor.
- ² Alan West: «El travestismo como transculturación en tres novelas de Severo Sarduy», en *Unión*, n. 33, 1998.
- ³ La cita completa es mucho más esclarecedora. Dice Sarduy: «El escritor es un sujeto material, ubicado, y no un autor 'flotante', inspirado. Como en las mandalas tibetanas, todo explota desde los genitales y va hasta las manos. Yo escribo desnudo y a veces comienzo a bailar buscando palabras, buscándolas hasta que mi cuerpo se convierte en lenguaje y el lenguaje en la página se convierte en un cuerpo, en algo tangible, táctil, que danza y mira en derredor». Adams, Cixous et al: «Focus on Cobra», *Review of Center for Interamerican Relations*, New York, 1974, citado por Alan West en el artículo anteriormente referido.
- ⁴ Quienes hemos estado cerca de Nelda sabemos que, tanto en los ensayos como en las funciones, ella misma pasa por su cuerpo, por supuesto desde una aparente concentración del espacio pero con total intensidad, el *continuum* de las acciones que frente a ella realizan sus actores. Y digo aparente en tanto hay en esta característica, digna de un estudio a profundidad, una especial dilatación de la energía que mantiene a la creadora conectada constantemente a sus actores y a su obra.
- ⁵ Habría que considerar esta categoría de manera especial en tanto no es la fijeza de la caracterización, sino la mutación constante lo que singulariza a estos Enfermos.
- ⁶ Jaime Gómez Triana: «*Pájaros de la playa*, todo en claro», en *tablas* 3/01.
- ⁷ Citado por Patrice Pavis en *El análisis de los espectáculos*, Paidós, 2000.

Pájaros de la playa

Texto dramático
sobre la novela homónima de Severo Sarduy

Personajes

ENFERMO 1

ENFERMO 2

ENFERMO 3

ENFERMO 1. Aquí me tiene.

ENFERMO 2. Comienza el interrogatorio.

ENFERMO 3. ¿Ha tenido vómitos, diarreas y falta de aire?

ENFERMO 2. ¿Lo han llevado en el transcurso del mes a algún otro hospital?

ENFERMO 1. Nunca, nunca....

ENFERMO 2. ¿Lo han llevado en el transcurso del mes a algún otro hospital?

ENFERMO 1. No, no... Fui atleta, un lanzador de jabalina.

ENFERMO 2. Detestan mi voz, lo sé.

ENFERMO 1. Como un chirrido de tiza en una pizarra seca.

ENFERMO 2. De joven, cuando me enamoraba, también me cambiaba la voz.

ENFERMO 1. Un cantaor de flamenco, un jipío.

ENFERMO 2. Mi madre era la única en reconocerlo.

ENFERMO 3. Volví a mearme en el pasillo.

ENFERMO 2. El bombillo rojo se volvió a encender.

ENFERMO 1. Siempre me toca bailar con la más fea.

ENFERMO 2. En los pies Fungamil.

ENFERMO 1. En la rodilla Penicilina.

ENFERMO 2. En el testículo Boristerol.

ENFERMO 1. Analgésicos, antialérgicos, antivomitivos.

ENFERMO 2. Me escapé...

ENFERMO 3. Con el sexo claveteado...

ENFERMO 2. Me escapé del contagio...

ENFERMO 3. Con la lengua afuera...

ENFERMO 2. Me escapé del sufrimiento físico.

ENFERMO 3. Yo también tengo un truco, hago ejercicios simplones para aumentar la capacidad respiratoria.

ENFERMO 2. 1, 2, 3, 4...

ENFERMO 3. Eso, eso, palante, palante...

ENFERMO 2. 30, 37, 36, 48... 51, 52, 53, 54...

ENFERMO 3. No importa el orden.

ENFERMO 1. ¡Qué susto, casi me muero!

ENFERMO 3. Todo depende de la gravedad del caso.

ENFERMO 1. Quiero ponerlo todo en claro.

ENFERMO 2. Abrir los ojos a la luz sin peso, al día sin bordes ni comienzo, donde no se manifieste divinidad alguna ni gama alguna de color.

ENFERMO 1. Abran las ventanas. Hoy se han visto los siete colores del arcoiris.

ENFERMO 2. ¿Y qué hacemos con las ganas de vomitar?

ENFERMO 3. Olvidar el resto pero no hay resto.

ENFERMO 2. A ver si me acuerdo, de lo que aprendí en las revistas de corte y costura. El punto de la crucecita, el punto del corazón.

ENFERMO 1. Me sangran las encías.

ENFERMO 2. Cada día se pierde un don, la capacidad de hacer algo.

ENFERMO 3. El embarazo debe procurar esa misma sensación.

ENFERMO 2. Aquí espío.

ENFERMO 1. Sarna.

ENFERMO 2. Apatía.

ENFERMO 1. Sarcoma.

ENFERMO 2. Frustración.

ENFERMO 1. Forúnculos.

ENFERMO 2. Miedo.

ENFERMO 1. Granos.

ENFERMO 2. Miedo, miedo a herirse, miedo a cortarse las uñas.

ENFERMO 1. Postergada, y presta a desaparecer.

ENFERMO 2. Aquí espío.

ENFERMO 1. No lo había dicho antes para que no me tomaran por una vieja loca.

ENFERMO 2. Aposté al ser humano y perdí.

ENFERMO 3. Yo creo en la virgencita de la Caridad del Cobre, pero tiene que estar sorda.



ENFERMO 1. Los veo, babosos, paralíticos, el lomo inclinado hacia la tumba, en los ojos una ternura sospechosa.

ENFERMO 3. Rozar lo inmundo.

ENFERMO 2. Me baño día por día sin la ayuda de nadie.

ENFERMO 3. Perderse en el asco y la corrupción.

ENFERMO 1. ¿Qué prefiere, escobilla o esponja?

ENFERMO 2. Señorita..., esponja.

ENFERMO 1. Tiene usted el cuello más estirado.

ENFERMO 2. La medicina verde hace milagros.

ENFERMO 1. Se ve más joven esta noche, está mucho más animada.

ENFERMO 2. Lo más importante eran los labios. Dígame si sería capaz de levantarme los senos.

ENFERMO 1. Hay que duplicar las dosis con aguardiente de berros y moras.

ENFERMO 2. Lo esperaré envuelta en una toalla humedecida en agua de lavanda.

ENFERMO 3. Volví a mearme en el pasillo.

ENFERMO 2. El menú de cada día.

ENFERMO 1. Quedaremos reducidos y calvos, como un lagarto de pie.

ENFERMO 3. El pasado amarra a lo irrecuperable.

ENFERMO 2. Esperan pájaros.

ENFERMO 1. Esperar.

ENFERMO 2. Una tempestad.

ENFERMO 1. Esperar.

ENFERMO 2. Un milagro.

ENFERMO 1. Esperar pensando en otra cosa.

ENFERMO 2. Mire como estoy, nadando en seco.

ENFERMO 1. Y tomando anís de mono.

ENFERMO 2. De asombro en asombro.

ENFERMO 1. Como se espera a un marinero.

ENFERMO 2. Un mayito.

ENFERMO 1. Esperar.

ENFERMO 2. Un totí.

ENFERMO 1. Esperar.

ENFERMO 2. Un mayito.

ENFERMO 1. Un marinero.

ENFERMO 2. Un milagro.

ENFERMO 1. Un milagro.

ENFERMO 2. Ese sonido de la televisión... me hace dormir.

ENFERMO 1. Me sorprende evocando un cuerpo, un cuerpo esbelto que nada en una piscina de mosaico azul, el bañador es negro, las nalgas duras, se zambulle, se contrae, el agua fresca me salpica.

ENFERMO 3. Este amasijo de tendones vencidos, de flaccidez y hastío.

ENFERMO 1. Lo sentí tocarme, sentí su asco por una vieja, por mis manchas, por mis venas. Me vi desnuda, bajando de un tren antiguo, y en las manos un ramo de violetas. Me untó saliva, me apretó la oreja derecha. Decían que era por amor, por amor.

ENFERMO 2. No voy a permitir que este sanatorio ceda a los delirios de un yerbero, un sanatorio vanguardia.

ENFERMO 1. ¡Qué sabrosa, qué sabrosa la naranja china! No lo había dicho antes para que no me tomaran por una vieja loca.

ENFERMO 2. Fitoterapia manigüera.

ENFERMO 3. Si no supiera de qué se trata pensaría que estoy en un hotel de lujo.

ENFERMO 2. Habrá temperatura, habrá presión, habrá películas cómicas. A pesarse temprano, a respirar parejo.

ENFERMO 1. Aquí están, existen.

ENFERMO 3. Yo tengo un truco, me peso con las medias y los calzoncillos.

ENFERMO 1. Condenados pero aferrados a las cosas.

ENFERMO 2. Maricona, sin camas ni bastidores.

ENFERMO 3. Los insultos nos caen encima pero somos felices.

ENFERMO 1. Está tristón.

ENFERMO 2. Habrá meneo, habrá ritmo.

ENFERMO 1. Que toque la Sonora Matancera.

ENFERMO 3. Yo tengo un truco, sólo hablo de temas trascendentales.

ENFERMO 2. Mierda de gato.

ENFERMO 3. El sol cura, el cariño cura.

ENFERMO 2. Mierda de pájaro.

ENFERMO 1. Me voy del mundo.

ENFERMO 3. Lo mejor es expulsar los líquidos putrefactos del cuerpo para sanar.

ENFERMO 2. Mierda de gente.

ENFERMO 1. Esto es lo que hay.

ENFERMO 2. Parte medico-lírico: sol...

ENFERMO 1. Aprovecha, aprovecha.

ENFERMO 2. Soledad y silencio.

ENFERMO 1. Esto es lo que hay.

ENFERMO 2. Habrá dulce de coco.

ENFERMO 1. Pan con guayaba.

ENFERMO 2. La consigna para lo que nos quede de vida será: ¡Adestrarse a no ser!

ENFERMO 1. Estoy vacunao.

ENFERMO 2. Fundirse con eso.

ENFERMO 3. Usted que tiene más fuerza que yo, ¿por qué no me empuja el carrito?

ENFERMO 2. Iremos hasta los tilos.

ENFERMO 1. Que me quiten lo bailao.

ENFERMO 3. La sombra de las hojas apacigua los nervios.

ENFERMO 2. Iremos hasta los tilos. Ya está listo el buggati azul.

ENFERMO 1. Al menos un más allá de este más acá.

ENFERMO 2. Cada uno con su pan de pasas, repartiremos limonadas.

ENFERMO 1. Cuidado con mis vértebras.

ENFERMO 2. ¿Alguien trajo un radio portátil?

ENFERMO 3. Yo sabía que iba a bailar.

ENFERMO 1. Una fiesta plateada y azul.

ENFERMO 2. Igual que en las revistas de corte y costura, eran pájaros de la playa.

ENFERMO 3. El aire me despeina.

ENFERMO 1. Hay que ponerse la corbata.

ENFERMO 2. ¿Qué se llevará este verano?

ENFERMO 1. Una cruz de esparadrapo.

ENFERMO 2. Los zapatos puestos.

ENFERMO 3. Mirarme de frente al espejo.

ENFERMO 2. Las medias limpias.



ENFERMO 1. No hay perfume como el de la modernidad.
 ENFERMO 2. El pelo cortado a lo garzón.
 ENFERMO 3. Y la orquesta Aragón tocando su chachachá...
 ENFERMO 2. A ver si me acuerdo... «Toma chocolate, paga lo que debes».
 ENFERMO 1. Mi nombre, mi nombre es Sonia.
 ENFERMO 2. Por un instante real.
 ENFERMO 1. Quiero una casa fresca y silenciosa en el fondo de la tierra donde entren y salgan lagartos y pájaros... y pájaros.
 ENFERMO 2. «...paga, y paga...»
 ENFERMO 3. El bombillo rojo se encendió otra vez.
 ENFERMO 2. Ha muerto el arquitecto
 ENFERMO 1. Aparecen y mueren las mariposas en el calor.
 ENFERMO 2. Nunca olvidaré esa canción de cuna.
 ENFERMO 3. No me quiero ir.
 ENFERMO 1. Cayó de golpe como siempre el breve crepúsculo de las islas.
 ENFERMO 2. Uno se hunde en la fiebre, los temblores y los desmayos y sigue viviendo.
 ENFERMO 1. Soy Dios, soy héroe, soy demonio, y soy mundo. Lo cual es una fatigosa manera de decir que no soy, que no soy.
 ENFERMO 2. Se acerca la hora del que aspira a nacer.

ENFERMO 1. Esperen, no se vayan, hay que terminar la noche en grande. Tantos libros que nadie ha leído nunca, tanto ardor que no calmó ningún cuerpo. Esperen, no se vayan.
 ENFERMO 3. Abrasamiento, quemazón, arder hasta convertirse en esa luz.
 ENFERMO 1. Una tregua.
 ENFERMO 2. ¿Esperan pájaros, una tempestad, un milagro?
 ENFERMO 1. La cresta de las olas ha levantado un muro blanco en el borde de la tierra.
 ENFERMO 2. Caen fulminados hombres y pájaros... Recojan los matules que nos vamos, las tiñosas se encargarán de la limpieza... Sanseacabó.
 ENFERMO 1. Todo es efímero, hasta el deseo de morir. Observar en silencio cómo se desvanecen sentimientos, recuerdos, oscuridades, y afectos, y afectos.
 ENFERMO 2. Te seguimos buscando, poema, te seguimos buscando, tierra, te seguimos buscando, dicha.
 ENFERMO 3. Soy libre. Soy libre.
 ENFERMOS 1 Y 2. (*Canción.*) Drume, negrita, que yo va comprá nueva cunita que va tené capité y va tené cascabé.

Fin

Disidente del mundo

Omar Valiño

Sáqueme los ojos y me volveré vidente.

PASOLINI

HAY VIDAS DESGAJADAS DE SU MUERTE, vidas, la mayoría, en las cuales la muerte viene a ser el accidente inevitable, sin relación directa con la existencia vivida, acaso sólo la conclusión de ciertas enfermedades heredadas o adquiridas. No es el caso del poeta, cineasta y periodista italiano del pasado siglo, Pier Paolo Pasolini.

Michel Azama devela en el título esa vocación de su texto, seguida con fidelidad por el espectáculo. Estaremos frente a una existencia humana, recorriendo estaciones que penetran la vida y la muerte de un hombre. Sí, la vida y la muerte en una conjunción, en una cópula, tan terrible como inevitable.

Carlos Celdrán nos coloca frente a un paisaje artificial, hermoso, despojado, con las reminiscencias de un set cinematográfico que intenta, casi siempre, poner a su protagonista en el centro de una lente dibujada en el suelo «arenoso» del aserrín. La lente como microscopio, con cierto afán de laboratorio y al mismo tiempo cita del mecanismo a través del cual intentó Pasolini pergeñar su conocimiento del ser humano. Aparece en el piso, pero en el montaje es como si se fuera levantando para dejar abajo, desnudo, ya lejos, ya cerca a Pasolini, para obsequiarnos, mediante esta persona-personaje, el montaje teatral cubano más importante de los últimos años.



Tales estaciones se suceden en cuadros. Dispuestos linealmente, aparentan, por equilibrio y perfección, ser «copiados» de la realidad, de la biografía del protagonista. No es cierto. Aunque siguiendo, de alguna manera, una pauta cronológica, explicitada en el texto, Michel Azama ha fundido pasajes, encuentros, aseveraciones, intercambios entre los personajes con el afán del biógrafo que intenta más penetrar el alma de su «objeto» que colocarnos frente a una hagiografía. Sintetiza, no obstante, entre ambos «polos», una gran cantidad de información y, efectivamente, indaga con profundidad en las contradicciones de Pasolini y su tiempo.

Cuando la lente se abre, mediante las luces que iluminan el espacio, se escucha el sonido del mar rompiendo en la orilla. El cadáver de Pier Paolo Pasolini yace en un terreno cerca de Roma, baldío como la tierra que registró en alguna de sus películas. Es 2 de noviembre de 1975. El Juez (por un José Luis Hidalgo cortante, preciso, dominante), duda ante las evidencias de que su asesino, José Pelosi, cometiera solo el crimen. De hecho, se subraya ese *solo contra Pasolini* como un *leitmotiv* que será convertido en su contrario *todos contra Pasolini*. Caleb Casas en Pelosi registra con excelencia el aturdimiento, el peso, algo real, algo cínico, del culpable manipulado por fuerzas que desconoce o también del muchacho, si bien marginal, asustado por la magnitud del acto cometido.

El segundo cuadro (como todos, presentado por la Narradora, a cargo de Ileana Rodríguez, quien no supo siempre dominar en su emisión vocal el papel de la no-actriz), trae la ríspida conversación entre Pasolini y el militante del Partido Comunista Italiano que viene a comunicarle su expulsión del mismo. Determinada esta por la acusación, incluso de dominio público, de incitar a jóvenes a tener sexo con él, Pasolini la rebate reclamando a la filosofía y práctica comunistas alejarse de las mismas concepciones de la Iglesia. Reniego de los moralistas que han convertido el comunismo en un catolicismo tan aburrido como el propio catolicismo, dice. Como en otros muchos momentos, zonas como estas dejan abiertas excelentes puertas al debate, un debate de ideas profundísimas que el espectáculo procura como uno de sus centros. Por eso es lícito observar *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* como teatro de ideas.

El protagonista, *encarnado* por Alexis Díaz de Villegas, entierra con furia las cenizas de su carné ardiendo y jura, amasando su convicción con ese poco de tierra entre las manos e invocando a su hermano muerto, seguir siendo comunista para toda la vida, mientras escuchamos el imponente *Réquiem* mozartiano. Hidalgo se desdobra aquí como el Miembro del PCI que «viene en personaje» de expulsor, con asco, tan real como fingido, por la falta



Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, Argos Teatro

cometida por el otro. Alexis comienza a dibujar con particular fineza esa *encarnación distanciada* que antes subrayé, pues no hay término mejor para describir el arte del actor.

A continuación, Pasolini y su madre, en la figura de Ileana Rodríguez, esperan en la estación el tren que los sacará de su pueblito y los llevará a Roma. La luz acentúa el círculo sobre ellos para recoger la atmósfera íntima de la larga confesión de Pier Paolo sobre lo que ha sido su vida hasta allí. Se duele de dejar atrás la tumba de su hermano y el equilibrio con que se describe a sí mismo, que ya no encontrará jamás.

Salta a la ciudad al ritmo de un jazz intenso y se va a las calles, reconocida ya su condición homosexual (de esas cosas no se habla, dirá Ninetto más tarde), a «cazar». La puesta regala aquí una escena para la antología del amor en el teatro, de seguro, coincidiendo con Eugenio Barba, el sentimiento más difícil de representar. Todos los tics, todos los gestos de toma y daca de la conquista; la ingenuidad, el deseo, la juventud y la belleza de un lado, la astucia, la madurez y el poder de la palabra de otro, se tejen de forma brillante por Fidel Betancourt y Díaz de Villegas. Fidel marca su despreocupación juvenil, su



desperdicio de energía, también su seguridad de lo que busca y quiere. Alexis registra el impacto causado por el muchacho que se convertirá luego en la relación más duradera del cineasta. El actor nunca asume como estereotipo la condición homosexual de su personaje. Es delicado cuando tiene que serlo, fuerte cuando así lo exige la situación, todo ser humano antes que hetero u homosexual. En medio de la escena Pasolini se autodefine: es Pier, Pedro el señor y Paolo, Pablo el marginal. Quienes disfrutamos de su cine, sabemos que este contrapunteo es entonces orgánica consecuencia de su personalidad. Al final de aquella, con las notas de Bach en un clavicordio, Ninetto ha estimulado en Pier Paolo también la pasión del escritor, quien convierte el hecho en literatura.

En los cuadros quinto, séptimo y décimo, asistiremos a las sesiones del Tribunal. Pasolini permanentemente juzgado por sus libros, escritos periodísticos y películas. Él mismo señalará en algún instante el dato: treinta y tres procesos en veinte años. De la repetición saca Azama la simetría de estos juicios. Celdrán la refuerza en el escenario, sobre todo, mediante la utilización del actor Francisco «Pancho» García en los distintos roles «secundarios» de ellos. Así, primero, un concepto: el personaje acusador acecha a Pasolini transfigurándose sin parar, como en una pesadilla. Después un actor en plenitud de facultades. Pancho crea máscaras y gestos: el diputado Pagliucca con sus cabellos erizados, su tono melodramático con el que acentúa que vive de su historia; el Profesor Semerari con su boquita estirada y su afeminamiento; el adusto Fiscal de Roma con su severidad y comedimiento hasta que Pancho lo hace explotar frente a Pasolini en una perfecta modulación de energía, de la cual hace gala en todos sus papeles, al igual que de un toque de comicidad necesario a las oscilaciones del drama.

Frente a las máscaras y las torceduras morales y jurídicas de estos juicios, tras el afán de doblegar al protagonista a cualquier costo y convertirlo en víctima, se alza la entereza ética de Pasolini. No le podían perdonar su crítica feroz a la hipocresía social, a las estructuras de poder capitalista y su ideología fascistoide en la Italia represiva de los setenta; tampoco su celebración del homoerotismo y los derechos del cuerpo, ni la denuncia al envejecimiento del PCI, a la corrupción del sistema político... En definitiva, a la plena libertad del individuo, menos dentro de una cultura de izquierda como la que él proclamaba. Así *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* puede leerse también como teatro político, si tal término no entraña, aparte de una redundancia, el reflejo condicionado de lo que este fue antaño. Ante él se hace inevitable pensar, por ejemplo, en la mascarada ya habitual de la política italiana cuyo más acabado producto es Berlusconi; en el renacimiento del fascismo y las tendencias filo-fascistas a lo largo y ancho del planeta; en el fracaso de la anticuada concepción socialista que se derrumbó con el Muro de Berlín; en cuánto de pertinente sigue siendo esa crítica entre nosotros cuando, en nombre del socialismo, se empeñan en coartar la libertad del sujeto; en los también asfixiantes setenta cubanos agrisados por la persecución



contra el homosexualismo y otras «taras» burguesas. En este sentido, el espectáculo tiende resistentes hilos hacia la platea porque toca puntos muy álgidos de la memoria nacional y del teatro en particular. No resulta así una puesta en escena sólo saludable por su excelente resultado artístico, au sensual equilibrio, su conseguido «naturalismo poético», sino viva en su audaz, radical y quemante actualidad.

El sexto pasaje nos devuelve a un Pasolini en la calle. A diferencia del cuadro donde descubría a Ninetto, está ahora en medio del mercado del sexo. Debió ser éste el primer tope en vida con Pelosi. Cuando se auto presentan, Caleb Casas acierta en un gesto del personaje que denuncia que conoce a Pasolini, como al final nos confirmará. No sabemos si ya tiene el «contrato» para matarlo o esto vendría después. Casas asume de manera consistente al cínico y desenfadado marginal.

Un Pier Paolo existencial nos presenta el octavo cuadro. Apocado, confiesa su ansia de otra vida, en la que pueda asumir sin tantos sobresaltos el correr de los días. Fija en los campesinos una visión un tanto utópica de esa cárcel cotidiana que él mismo no querría romper. Como Fausto, no logra hacer un pacto con el mundo.

Pero todo locura creativa lo vemos en el siguiente fragmento. Carlos Celdrán convirtió un monólogo del protagonista sobre apreciaciones cinematográficas en una vívida filmación en Cinecittá. Recrea los planos de su película *Teorema*, María Callas canta. Me importan una mierda las reglas del cine, dice, y añade: Creo en los milagros del hombre, del poder disimulado que tiene.

Teorema es la película que desata todos los rencores del Fiscal. Pasolini le espeta que jamás encontrará en el arte la verdad preestablecida en las comisarías. Yo busco, afirma. Le pregunta, ante la insistencia acusatoria que inquiere por las razones del filme, ¿De la que yo hice o de la que usted vio?, interrogante que debería hacerse a todos los censores de arte. Después realiza una denuncia política frontal contra la Italia que ve podrirse, ante la cual el Fiscal le amenaza: Encontraremos una mordaza a su medida.

Cuadro IX. Apartamento de Pasolini. La partitura de Alexis es perfecta. Siempre la misma en sus detalles de miradas, gestos, intenciones, creciente en su ensanchamiento de motivos, comprensiones, ideas, plena en espiritualidad y capacidad de comunicación, trasmite todos los registros del alma humana, sin duda la mejor actuación del teatro cubano en muchos años.

En esta escena enfrenta la disolución de su relación con Ninetto. Este, cansado de agresiones y seguramente del paso del tiempo, quiere otra vida. Reprocha a Pier Paolo su superioridad, su tristeza, su inconformidad con todo. En preciosos parlamentos Pasolini se explica: quiere al hombre como centro de todo, tal como los pintores del Trecento. Cuenta sobre su hermano traicionado por sus compañeros



de la Resistencia, asesinado por muchachos de dieciséis años, como aquellos calificados como menores para el sexo. Desata todo su pensamiento antiburgués, su desamor por los bienes materiales. Se siente como un nómada, un expulsado, un disidente del mundo, la minoría de las minorías.

Demasiada inquietud roba fuerzas, susurra, por eso no se conforma con haber llevado ninguna de sus obras a término. Expulsa a Ninetto y en un raptó de locura la emprende contra todas las cosas, excepto con la máquina de escribir, una de sus armas. Esa imagen recuerda el cuadro *El intelectual*, de Pogolotti. El hombre asaeteado por todas las angustias representadas en la muerte.

La respuesta será anunciada en el próximo pasaje. Pasolini delante de la madera de una mesa que enuncia un paredón. Preparará *Saló*, una película única de la historia del cine, tan viva como las aberrantes torturas a los prisioneros iraquíes en Abu Grahb. Alexis Díaz de Villegas dice ese monólogo con una fuerza que asusta. Alcanza a irradiar todo lo vomitivo que Pasolini pondrá en el filme para denunciar el fascismo corriente, es el cenit de su personaje. Invoca a la madre. No me quiero morir, grita.

Final. De la violencia artística a la violencia del sexo. El ámbito de la escena primera, la inminencia de la muerte. Intercambios brutales. Se da cuenta de que ha caído en una trampa. Por un instante se previene, pero ya hace mucho que ha perdido el miedo. Los golpes. El informe judicial: el corazón explotó.



Carlos Celdrán

Koltès, Koltès, Azama

Koltès I

UNOS MESES DESPUÉS DEL ESTRENO DE LA *cándida Eréndira* de García Márquez en el Festival Internacional de Teatro de Caracas de 1992 y del éxito que aquel espectáculo significó para los que en ese entonces formábamos el grupo Buendía, decidí que mi próximo

fueron interrumpidas por los viajes y las sucesivas temporadas internacionales que en lo adelante y durante los casi cuatro años siguientes tendría *La cándida Eréndira*, que devino un espectáculo frecuente y aclamado dentro del circuito de los más importantes festivales de teatro del mundo, a la vez que se convirtió en el Arca de Noé que nos permitió viajar y mantenernos a salvo dentro de la profesión durante los años del «período especial». *Roberto Zucco* se continuó, no obstante, ensayando en medio de las giras y las temporadas de *La cándida...*, en los tiempos muertos que aparecían entre ciudad y ciudad y en los esporádicos regresos del grupo a La Habana.

Roberto Zucco fue quizás el antídoto que de algún modo elegí para compensar el efecto a largo plazo que ya intuía tendría en mi trabajo el éxito seguro de un espectáculo como *Eréndira*, con sus grandes despliegues visuales, sus hermosos *tableaux vivants* y su acrobática síntesis de música, gesto, circo y cine mudo que algún crítico europeo asociara al Kabuki, un despliegue teatral en extenso del cual quizás ya necesitaba escapar.

Aunque en realidad lo más determinante de aquella primera y sorpresiva elección de esa obra fue el impacto, la empatía extraña, paradójica y cómplice que provocó en mí la alquimia de la que estaba hecho su protagonista, Roberto Zucco, ese hermoso asesino en serie, sacado de la crónica roja de los años ochenta en Francia e Italia, que huye y

recorre, en un vértigo de libertad absoluta, una ciudad desgarrada por putas y chulos, marginalizada de pronto por hermanos que prostituyen a hermanas, por policías tediosos y brutales, por madres, hijos y familias carentes de escrúpulos y códigos éticos reconocibles, una ciudad excesivamente vigilada, cerrada y sin fronteras accesibles, asfixiada por el calor, por el otro calor de la marginalidad y el agobio del deseo. Ese asesino que declaraba abiertamente como su programa de acción más constante no querer ser el héroe que la mayoría de los jóvenes de mi generación aspiraron de algún modo a ser y para los cuales todos los discursos utópicos conocidos preparaban una plataforma de despegue, sino, por el contrario, proponer en sus

soliloquios delirantes la revuelta menor que implicaba para el orden establecido ser «invisible como un camaleón sobre una piedra» o «como un tren que atraviesa tranquilamente una pradera», porque —dicho así de golpe— «todos los héroes son asesinos». Esquizofrenia política o el evangelio de un idiota que propugnaba no empujar el mundo como pensábamos era el deber hacer, sino rodar con él, aspirarlo en su quietud, con la parsimonia de un «rinoceronte blanco bajo la nieve».



Roberto Zucco, Argos Teatro

proyecto sería *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. La obra acababa de ser traducida al español y publicada por la revista española *El público* que dirigía el desaparecido investigador y crítico teatral Moisés Pérez Coterillo. El texto rápidamente y gracias a esta anticipada y cuidada edición española llegaba a mis manos a casi sólo un año de su estreno mundial en Alemania bajo la dirección de Peter Stein. Recuerdo que comenzamos las primeras sesiones de trabajo de la obra a inicios de 1993 y no más empezar

El adolescente que todavía podía latir en mí a esas alturas del juego hizo que me encandilara con la rebeldía caótica y nietzscheana de Zucco, con sus imágenes extremas e inusitadas y al mismo tiempo cargadas de una pureza perfecta: fue la misma empatía que tuve cuando siendo realmente un adolescente descubrí a Rimbaud.

No medí entonces siquiera la dificultad técnica que implicaba elegir una obra proveniente de una tradición teatral de texto en la cual yo, como gente de teatro, apenas había explorado. La poesía y la filosofía delirante y pura de Zucco entraron a formar parte de la visión con la que podía teatralmente observar y meditar sobre la realidad que me rodeaba. Vuelvo a recordar que estamos hablando de los años más críticos y sorprendidos del «período especial». De súbito y como buen adolescente tardío de casi veintinueve años sentí la conexión clara y poderosa que había entre mi rabia y mi desilusión cotidiana y las que se escapaban de las metáforas lingüísticas y delirantes del Zucco de Koltès: fue ese sin lugar a dudas un gran entusiasmo que no me detuvo ya más.

El hallazgo de este texto significó el encuentro con un tipo de antihéroe perfecto para el momento especial que vivíamos en Cuba. Zucco estaba construido por Koltès como producto de una intuición poética más que del resultado de la observación clínica de un esquizoide común. Un gran autor, sin duda, capaz como los grandes poetas de la escena de vaticinar la atmósfera y el color del futuro inminente, de esclarecer desde su vacío de utopías e ideales el signo exacto de los tiempos, tiempos de cambios generalizados y de metástasis. Fue también el hallazgo de un lenguaje dramático que no podría haber sido entendido cabalmente años atrás, de pronto era mi lenguaje, el que me tocaba descifrar, intentar hacer y ayudar a esclarecer, la coartada perfecta para iniciar y justificar un nuevo camino de búsqueda. Roberto Zucco era el lenguaje en sordina de los noventa, el del cierre y el balance finales. Zucco era el antihéroe de una década que se inició para nosotros con una caída y una gran implosión. La obra de Koltès mostraba con nitidez esa planicie nueva que se nos abría sin nombres ni códigos después de la caída, la jungla de la poshistoria, el paisaje después de la batalla como diría Wajda, con el cambio de piel de sus protagonistas a la intemperie en los espacios reales y derruidos de esa ciudad mundializada, todo dentro del sepia de una secuencia fílmica y desnaturalizada que sonaba en la oscuridad, en el interior de un hueco, en la profundidad de un túnel. El color del sonido de aquellos años extraños.

Como decía antes no medí el monto de dificultades que entrañaba la obra técnicamente, ni siquiera me importó que fuera en otra dirección a la que seguía estéticamente el grupo donde trabajaba. Lentamente la

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, Argos Teatro



obra me llevó a entender un tipo de compromiso teatral con el presente, con la textura particular de ese presente, con sus objetos reciclados y sus colores específicos, sus gestos menores de sobrevivencia y sus imágenes fragmentarias. Un tipo de teatro que se alejaba de la belleza formal y de lo lúdico, del logos de un teatro visto como fiesta y celebración de lo teatral para proponer otro urbano y destrozado por el vacío del presente, por el peso de la historia contada aquí y ahora y la carga real del lenguaje elegido.

Estrenamos esta primera versión de la obra en 1995 tras casi tres años de dilación. Tuvo una corta temporada en La Habana y fue recibida con apatía por la crítica, a la vez que encontró espectadores que leyeron de algún modo el signo velado aún de esta vuelta de tuerca que estaba buscando. Para los actores del Buendía fue un reto fascinante develar los espacios mentales de estos personajes nuevos, sin duda contemporáneos suyos de

nuevo signo, a la vez que para mí resultó un proceso de dirección complejo donde me sentía a caballo entre mi experiencia y las necesidades concretas del texto.

Experimentamos con todo tipo de metodologías, muchas de las cuales fueron traídas al proceso por los mismos actores. Recuerdo las largas acumulaciones de secuencias de acciones físicas que en forma de improvisaciones personales, ya fijadas y pautadas, presentaban ellos, donde se buscaba, aparte del sentido encontrado, una cierta cualidad técnica en la precisión y el diseño del cuerpo. Recuerdo además los circuitos espaciales que de allí resultaron y el difícilísimo proceso de ajustar luego las palabras a todo el material improvisado. Un método de trabajar claramente influenciado por el Odin Teatret.

Fue algo tarde cuando decidí curar a fondo lo acumulado y llegar al tono necesario. Descubrí que el eje del montaje estaba en la línea interior que organizaba la palabra y los comportamientos capaces de esclarecerla, y no en el discurso analógico de las imágenes y los rituales extraverbales del cuerpo. La influencia barbiana me resultó, de pronto, un método extraño y ajeno a la historia. Una imposición. Digo que fue tarde porque los niveles de entendimiento de esto no eran ni serían parejos en lo adelante para todo el grupo. Quizás hasta un trecho el equipo en su totalidad sintió la necesidad del reto nuevo que se les abría, pero llegado a un nivel no parecía que les fuera claro a todos continuar este camino de depuración. Se detuvo la experiencia, entonces, en el punto donde debía haber comenzado un aprendizaje actoral capaz de hacer explotar las imágenes poéticas de Koltès desde la encarnación de la palabra y sus metáforas. Este camino me llevaría más tarde, fuera del Buendía, a continuar esta búsqueda personal con otros equipos descontaminados de un aprendizaje que defender a ultranza.

El *Roberto Zucco* que hicimos entonces fue todo empatía e identificación obvia con las tesis apocalípticas del personaje protagónico. No podía ser de otro modo. En esos momentos necesitábamos con urgencia enarbolar un credo, gritar y sacudir a los espectadores que llegaban a la sala por respuestas en medio de aquella crisis inédita. La Habana con sus apagones, sin transporte, deprimida, fue el subtexto del montaje. Subtexto que reventó por el cuerpo de los actores, por la entrega física que ellos desplegaron: incapaces de dar vida a las sutilezas del texto, desbordaron la fábula de Koltès con el sacrificio real de sus cuerpos. Como guerreros. Como cruzados a la búsqueda de un teatro al que afiliarse.

De ese montaje recuerdo con intensidad el logro de ciertas atmósferas y estrategias: el uso del espacio real de la iglesia del Buendía como set y lugar de la acción, las paredes negras del edificio como los muros de la ciudad, las esquinas y rincones del recinto para los encuentros casi cinematográficos de los personajes –algo que después he buscado con ahínco, esa sugerencia de realidad en el escenario–, el minimalismo de los objetos y las pocas luces con las que inventamos soluciones eficaces y

provisorias para dar atmósferas y espacios sensorialmente creíbles, los circuitos de los actores que en sus entrecruzamientos sugerían las calles del Pequeño Chicago, y sobre todo el atisbo de una historia contada limpiamente con el trabajo de los actores, una historia contemporánea y personal. Este *Zucco* primerizo fue el antecedente de mi trabajo con Brecht, me refiero a su *Baal* y *El alma buena de Se-Chuán*, y de todo lo que he hecho hasta hoy.

Koltès II

Pasaron, entonces, como en las fábulas, nueve años, y volví a leer la obra. Estaba a la búsqueda de un nuevo proyecto para mi grupo y hallé el guión en algún lugar de mi casa. Durante este tiempo transcurrido había estrenado con mis actores un extenso y complejo repertorio de obras de muy diversa procedencia y con dificultades técnicas y expresivas considerables. Las inquietudes nacidas en el proceso de *Zucco* paulatinamente habían encontrado respuestas prácticas a lo largo de estos años. Por tanto, al releerlo, el texto de Koltès me resultó el



mismo y definitivamente otro bien distinto. Al menos esa impresión feliz fue el detonante que me hizo montarla enseguida con el mismo entusiasmo de la primera vez.

Estábamos en 2003 y aquella primera posición acrílica que tuve a principios de los noventa había desaparecido por completo para dejar lugar a una visión más distanciada, racional, frente a los sucesos y los móviles de los personajes. También la época que vivíamos era otra y eso sustancialmente hacía que leyera el texto con más certezas y aproximaciones. La misma realidad nos entregaba con creces modelos de comportamiento nuevos para referenciar aquí y ahora la obra. Pero por sobre todo era el personaje de Zucco el que más variaba su perfil en este nuevo encuentro con la obra.

Su biografía podía ser otra, y sin duda lo fue al final: la biografía posible de cualquier joven del subproletariado urbano marcado e influenciado, esta vez, por la saga de los héroes virtuales y los iconos juveniles y mediáticos de la posmodernidad y que, como ellos, se uniforma de camuflaje o de lo que sea –Zucco llora desesperado por su uniforme, hasta mata a la madre cuando se lo oculta. Un joven real y visible en sus espacios alternativos, reconocible en su atmósfera y entre sus iguales, entrevistado en el paisaje sin rostro de los conciertos y las esquinas atestadas de muchachos. Un solitario en la tribu que huye como un lince de las redadas, los discursos y los compromisos, agotado por el sexo y el sueño, amanece y pulula por los espacios públicos, los baños, las salas de espera, los parques, sin destino, a la caza, listo, hambriento, desinteresado completamente por el mañana. Su filosofía, sin dejar de funcionar y de sorprendernos, venía a ser ahora el tipo de descarga desesperada y recurrente del mitómano que inventa parajes mentales y teorías con las que agredir los discursos del poder y de la mayoría. Nada de tesis originales y sedimentadas como la vez anterior, más bien ecos, fragmentos de ideas, collages y sueños desmedidos.

Como director estaba, por primera vez, libre para descuartizar cada móvil del comportamiento de Zucco que ahora veía con precisión y claridad, libre para ayudar al actor a encontrar una pauta real y verosímil, crítica y verificable.

La entrada súbita de un actor tan joven como Caleb Casas dio un giro al montaje en este sentido. La imagen de Caleb me obligó a pensar en un montaje basado en el diálogo con su generación. Una estrategia que ya había usado con eficacia en *Baal* de Brecht. Cuando hice Zucco la primera vez, mi edad era casi la del personaje y eso tuvo su saldo. Ahora era distinto y la juventud de Caleb acentuó la idea de estructurar del modo que he dicho la biografía de ese muchacho posible que recorre la ciudad anónimamente enfundado en su uniforme sucio con sus gestos secretos y personales de adolescente. El tiempo,



el ritmo, la desenvoltura y el rostro de un joven como Caleb fueron el mapa sobre el que pude operar distanciadamente para construir lo que deseaba. Confirmé al verlo decir los textos y los soliloquios tremendos de Zucco que todo lo que el personaje decía no sólo era pura invención suya, sino la fantasía feroz de un muchacho que repite fragmentos de lecturas secretas y parlamentos de películas sublimadas y semientendidas usados para defenderse, un juego de identidades y de mitomanía que manejaba con placer y conciencia y que lo exponía en toda su ternura y fragilidad a los ojos del público. Un complejo mecanismo de comportamiento que al final y sólo al final podríamos llamar locura o trastorno de la personalidad o sicopatía. Claro que esta visión no agota lo que ese personaje puede ser, pero partir de este presupuesto tan sencillo permitió que Caleb construyera una dramaturgia comprensible para él y el equipo restante de los actores, muchos de ellos jóvenes también, lo que produjo una actuación tan emotiva e intuitiva como la que logró al final. Caleb no tuvo que construir un personaje extraño con una psicología atípica y desconcertante como la que a primera vista se nos presenta de este asesino serial. Hizo más bien lo contrario: normalizó a Zucco, le quitó trascendencia y simbolismo a su comportamiento o a su locura o a su violencia nata y nos lo acercó, simplemente. Esta normalización de Zucco, este zoom al rostro anodino de un muchacho perdido en la masa, es la clave de la comunicación del nuevo montaje. Si Zucco no es posible o aceptable en su dimensión cotidiana, en conexión con su época y con los delirios y los sueños sofocados de su época, si su comportamiento escénico no nos da margen para decodificar la vulnerabilidad de su violencia, la fragilidad de su furia, la impotencia de su grito, el sentido visceral de

sus crímenes, entonces todo está perdido para el montaje. Lo supusimos así y apareció el comportamiento que en estos casos extremos nos vuelve coherentes y expuestos a la compasión y a la empatía del que nos estudia.

Desde un principio quise un gran muro de zinc como dispositivo para concretar la imagen de la ciudad en este nuevo montaje de la obra. Alain Ortiz creó entonces la muralla que abre el espectáculo y que luego se desmembra en pedazos que devienen interiores o calles. El uso del zinc estaba en claro diálogo con las casas de los barrios insalubres, con sus vallas de soldadura y sus paredes recubiertas por este material reciclado. Fuimos a uno de estos barrios y encargamos las planchas, llegaron cubiertas de tinta y de imágenes borrosas, con restos de colores, cintillos de noticias y grasa, las dejamos así y forramos las estructuras de madera con ellas como mismo lo hace la gente común que las refuncionaliza. El choque de estas dos sensaciones de fuerza y provisionalidad en la textura de esta muralla ciudad resultaron para mí formidables, y sin duda el más alto hallazgo de esta batalla por acceder a una visualidad propia y acorde con la historia. Una muralla sólida y a la vez provisional, aplastante y frágil, bien elaborada y barata, casi desechable. Un juego de oposiciones que en su irresolución definían un mundo y un estado de cosas. Los espacios que se crearon a

Roberto Zucco fue también el hallazgo de un lenguaje dramático que no podría haber sido entendido cabalmente años atrás, de pronto era mi lenguaje, el que me tocaba descifrar, intentar hacer y ayudar a esclarecer, la coartada perfecta para iniciar y justificar un nuevo camino de búsqueda

partir de estos trozos de muros de zinc cerraron el contexto donde queríamos que aconteciera la acción. Sugerían el hacinamiento y la pobreza capaces de generar la explosión de violencia que trae la historia. Sin explicitar más, esas paredes rotundas y frágiles narraban sensorialmente todo lo no dicho acerca de la madre de Zucco y de la naturaleza de la relación de ambos, el tipo de familia que produce una Chiquilla y la lucha de su Hermano por prostituirla. En armonía con ellas, el vestuario mostraba las lentejuelas cada vez más obvias y baratas del espectáculo de la prostitución, en collages de elementos que juntaban con arbitrariedad conciente la riqueza nueva y estereotipada de una mujer elegante con la pobreza y el exceso reinantes. Dentro de esta visión la gestualidad y el comportamiento físico de los actores se hicieron claros y próximos, la música de fusión de X Alfonso empastó con el resto, el agua, la sangre, el sudor, el plástico, el metal, un dispositivo que resumía una obsesión: el núcleo de una historia que una y otra vez he tratado de develar y encajar en el vórtice del debate.

Este montaje de Zucco aún lo tenemos en repertorio, sólo hace unos meses acabamos de hacer su segunda temporada. La presencia de un público diverso y joven en la sala me hace pensar que hemos estado moviendo claves que acusan el nivel de complejidad que necesita ese público para establecer empatía real con sus héroes –no olvidemos que estoy hablando de un asesino a sangre fría–: empatía visceral, casi inconfesable que surge, en gran medida hoy, cuando la vía negativa legítima con su desgarramiento lo más difícil de encontrar por el público en el entorno: autenticidad, unicidad, correspondencia entre las palabras y el comportamiento. Quizás por eso, como espectador que soy también, elijo obras y héroes que en su negatividad exorcizan la retórica y el peso muerto de otros discursos en positivo de los cuales desconfiamos. Un impulso contra la saturación de modelos que no comunican paradojas vivenciales. Que no encarnan lo que presuponen. Es un impulso de ir contra la crisis alarmante que también puedo palpar en ese público en el ejercicio de oír palabras, de catarlas sin la pretensión de que las escuchan, una pasividad que me hace trabajar duro sobre ellas para que provoquen su efecto insustituible en el balance de un teatro que necesita repensar la realidad, apostar por las ideas y el foro cívico a costa de no quedar recubierto bajo el peso de una teatralidad inocua y desplazada. Es crucial para el teatro que hacemos hoy devolver a las palabras y a las acciones de los héroes algo descontaminado que las haga cobrar ante el público un relieve sorprendente dentro de la devaluación



y el tedio generalizado. Hacer que los actores entiendan esta tarea es uno de mis objetivos, ayudarlos a encontrar los puentes y las conexiones entre su biografía personal y social y la de los personajes que encarnan. Un compromiso secreto, un diálogo sin fractura entre lo que son y lo que pretenden defender ante el público, priorizando para ello, como me gusta repetir, el rostro y no la máscara, para demoler así la inautenticidad y la impostura que impiden que su trabajo sea vivo y aceptado como real, un espacio de verdad y de encuentro con el presente.

Azama

A mediados de septiembre del año pasado leí en la revista *Primer acto* de José Monleón –otra vez una revista española– el texto de Michel Azama, *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*. La obra nos fue encargada para ser leída dentro de un ciclo de lecturas de teatro francés contemporáneo.

Realmente me resulta muy difícil escribir con objetividad sobre un proceso tan cercano aún en el tiempo, por lo cual prefiero ir intercalando algunas de las notas de trabajo que a modo de primeras ideas tomé en un cuaderno y que ahora, al releerlas, me resultan bastante precisas con lo que después resultó ser la puesta en escena. A la vez, me remitiré a algunas entrevistas y artículos que durante este tiempo hemos tenido que hacer sobre el tema para tratar de sintetizar lo que para nosotros es y ha sido hasta ahora trabajar con el texto de Michel Azama sobre la vida de Pasolini.

Notas: (realmente fueron de las primeras)

-Un rodaje, una filmación, un gran set de filmación. Los espacios serán pequeños sets, ángulos para la toma, para el eje de la cámara, se armarán y se desmontarán en este gran espacio cubierto de arena (después sería aserrín) donde supuestamente se rueda la vida de Pasolini. Los actores serán todos asistentes en ese gran rodaje: entran y sacan objetos, mesas, bancos de madera, macetas con flores (después no hubo flores) y lámparas (tampoco las hubo). Objetos de utilería, botellas de vino, copas, libros, máquina de escribir.

-Habrà una claqueta en algún instante. Una narradora irá dando los nombres de los cuadros, el número de escena y de los personajes que en ella intervienen según lo precisa Azama. No debe ser esta una operación obvia, la filmación, quiero decir.

Debe ser algo subliminal que facilite los cambios de espacio tan complicados de la obra dentro de este gran studio, o nave, o plató (la estructura del texto de Azama está compuesta por fragmentos interdependientes, muchos de los cuales son meras condensaciones de ideas sin una situación o circunstancia clara, lo que obligaba a encontrar un tipo de espacio que entre muchas cosas ayudara a dar fluidez a la narración. Un espacio ambiguo que facilitara la ruptura y la continuidad).

-El piso de arena (que fue aserrín) dará unidad a todo el gran espacio del plató. Se filma en esta gran playa gigante, que nos recordará Ostia, donde lo asesinaron, o los jardines de la estación Términi, donde ligaba, o alguna de las locaciones de la periferia de Roma en Accatone.

-Los actores se desplazarán por el espacio antes de entrar a su ángulo para rodar su toma o para servir al rodaje que funciona solo. Por ejemplo, la escena del jardín de Ramuscello, en el Friuli. Macetas y plantas varias (se eliminaron las plantas y se quedaron las macetas), una paleta de metal para la tierra amontonada sobre un plástico negro (terminó siendo transparente), un banco rústico con una botella de vino tinto y una copa servida, un libro abierto sobre el banco. Pasolini trabaja en su jardín cuando lo visita el militante comunista. O fuma (no lo hizo) o bebe (esto sí).



-La presencia de una mujer en el equipo daría alguna posibilidad al monólogo de la estación donde esta haría de la madre dormida sobre las maletas. Ver esta idea de la mujer que se sienta en la maleta con sus bultos de viajera (nunca llegaron a estar estos bultos) y se coloca un manto sobre la cabeza para desaparecer (fue bien distinto, vestida formalmente de lino rojo la narradora nos da la espalda como la idea de la madre que duerme mientras el hijo desesperado monologa sobre el destino incierto que a ambos se les avecina), al final rompe suavemente con la situación y se va. Todo será así...

-El vestuario: tres épocas sucesivas, los años cincuenta, sesenta y setenta. Unidad: el traje y la corbata al uso para magistrados, testigos y acusadores. Los muchachos de la calle en jeans y Manhattans casi como hoy, ver Teorema, ver moda de los setenta, muy parecida a la actual, etc. (Fue una estrategia conciente desde el inicio este juego de acercamiento con el vestuario de los *ragazzi da vita*. La Habana es muy pasoliniana ahora mismo, el crecimiento de la prostitución masculina, la marginalidad, las zonas de intercambio y riesgo, la sexualidad como sobrevivencia, la sensualidad como arma de combate, la belleza y la decadencia a un tiempo. Pasolini podía moverse así por espacios y situaciones que ya no nos resultaban desconocidas pero sí dolorosas de algún modo, toda esa realidad que Pasolini vivió con plena conciencia están presentadas en el montaje desde nuestra realidad, los *ragazzi da vita* sutilmente son los nuestros, los que pueblan la noche y las calles de La Habana con su carga de autodestrucción, su ira y su sensualidad).

Una entrada de esta libreta de trabajo inicial que casi no tuvo variaciones en el montaje definitivo:

-El militante comunista toma el carné de Pasolini, lo lee, saca una fosforera y lo quema. Lo deja caer ardiendo en el montículo de tierra del jardín de Pasolini. Luego, tras dar su sentencia final, se marcha. Pasolini vierte sobre el fuego los restos del vino tinto de su copa y lentamente entierra el carné humeante en la tierra mientras habla con Guido, su hermano asesinado. Tras esto se levanta y sale del área donde lo deberán esperar las maletas ya colocadas para el viaje. La narradora anuncia el próximo cuadro y se sienta como la madre en una maleta mientras Pasolini se coloca un abrigo de viaje (que resultaría luego la chaqueta del traje de lino crudo que lo acompaña todo el montaje).

El modo en que concretamos esta escena en particular me hizo muy feliz: la tierra donde sepulta simbólicamente

Es crucial para
el teatro que hacemos
hoy devolver
a las palabras
y a las acciones
de los héroes algo
descontaminado
que les haga cobrar
ante el público
un relieve sorprendente
dentro de la devaluación
y el tedio generalizado

sus ideales y donde por asociación podría estar enterrado el cadáver asesinado del hermano guerrillero y antifascista que ahora evoca, es la misma que tendrá que dejar atrás, la de su pueblo amado, su dialecto y su tradición provinciana. Sobre este pequeño y simple ritual Pasolini dará su escueta y dolorosa sentencia sobre el Socialismo que convertimos, luego, en escolástica y dogma, una breve sentencia que nos pone alertas, que nos atraviesa como un rayo la conciencia. Pasolini nos es presentado en su primera aparición en la obra en el momento que el Partido Comunista Italiano, su partido por honesta filiación, lo expulsa del paraíso de su tierra, de su militancia y del Socialismo que la izquierda proyectaba construir sobre un modelo de hombre al cual él no podía aspirar. Una escena y un momento de una condensación agónica tremenda: en lo adelante veremos el peregrinaje de un hombre, la caída y la resistencia feroz de este expulsado. Azama sabe lo que hace con este primer paralelismo casi bíblico, el Comunista como una especie de Dios Padre que expulsa

al Hijo pecador de su lado, al hijo intolerable: «Abstente de frecuentar el local», le dice. La escena es presentada en el jardín de Pasolini, en su Edén materno, el resto de la obra ocurre en espacios que lo alejan cada vez más de aquella inocencia primera donde apostó por la utopía y el sueño social. El fuego, la ceniza del carné quemado, el vino rojo derramado en la tierra oscura, el amasijo de todo ello que termina empacado en un plástico que desaparece en un segundo como una evidencia policial más de este proceso que veremos culminar con el linchamiento del hijo rebelde, molesto, en el basurero de una playa periférica, Gólgota espurio para homosexuales y delincuentes.

En las notas al programa de mano escribí esto:

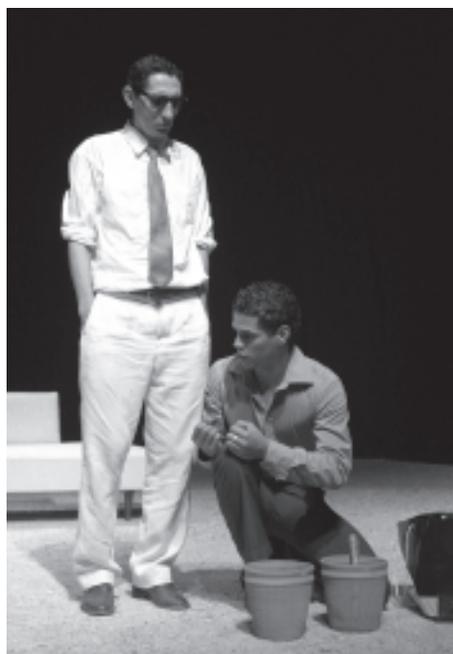
Son los años setenta, Pasolini cae abatido en una playa en las afueras de Roma, entre nosotros son años también difíciles, la intolerancia toma cuerpo y hace estragos, la cultura cubana mide y repasa aún el monto de tales errores.

Creo que en este paralelismo terrible está encerrada la fuerza de la comunicación del trabajo que hemos hecho y el tipo de reacción que hemos provocado, la construcción de Azama sobre la vida de Pasolini sin duda se potencia y se carga en Cuba de un modo muy particular gracias a la historia subyacente que hemos vivido en las últimas décadas. El parametraje por asuntos de índole «moral» contra intelectuales y artistas en los años setenta como referencia subliminal, las trampas y las máscaras de la izquierda intolerante que como signo peligroso y agobiante se reactivan por ciclos y períodos, la crisis de una visión estrecha del hombre y del ejercicio de su sexualidad dentro de los cánones de un socialismo doctrinario y catequista que hemos padecido en algunos momentos, funcionan como plataforma de referencias y colocan el espectáculo en una zona de confluencias y de confrontación.

También escribí en el programa de mano:

Traer a Pasolini de vuelta es un poco establecer el juego de la meditación y la memoria, es volver a jugar con las heridas, es jugar con el fuego para no quemarnos nunca más.

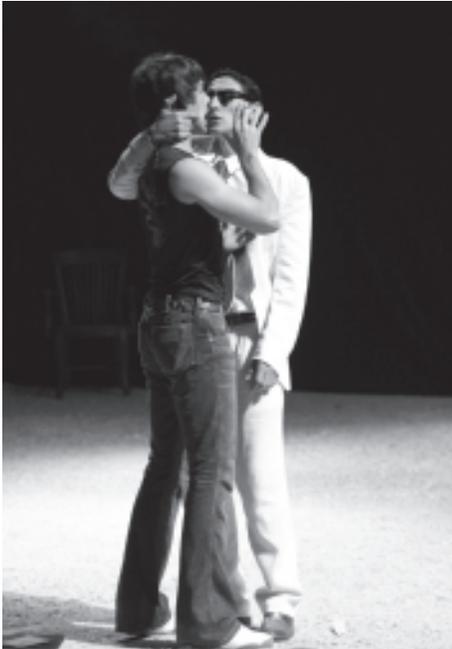
De hecho es el gran objetivo de Azama. Sin simplismos ni didactismos trata de que su público potencial desarme su sistema de defensas y prejuicios y haga una parada antes de continuar



ejerciéndolo. Me refiero a la homofobia, el antintelectualismo y el machismo.

He oído y leído opiniones diversas sobre el modo en que Azama nos presenta a Pasolini en su texto. En desacuerdo con muchas de ellas sí creo que el texto de Azama da una visión compleja de Pasolini, no es sólo una visión hagiográfica, para nada. Pasolini está presentado como un ser contradictoriamente agónico, incapaz de ser feliz o de superar las heridas infligidas a su integridad, destructivo y genial hasta el exceso de lo tolerable. Lo vemos en plena cacería sexual, lo vemos pagar, lo vemos meterse en la boca del lobo, lo vemos decir cosas imposibles, cosas drásticas y terminales como cuando proyecta la película total con la que hará su ajuste de cuentas, visión que, insisto, sí es muy descarnada y nada complaciente, hasta peligrosa, diría yo. Pero lo que sucede es que esta visión está superada por la estrategia dramaturgica, tan antigua como eficaz, de buscar, por sobre todo, la empatía del público con el héroe, y así llevarnos luego a la catarsis que una historia como esta, la historia de un gran hombre, necesita tener para movernos hacia la superación de los prejuicios y las fobias que de otro modo abortarían el equilibrio que busca reestablecer su autor acerca de lo que es el hombre, su sexualidad, y el uso de su pensamiento y de su libertad vital en relación con la sociedad, la mayoría bien pensante y los representantes del Poder.

Creo que el texto de Azama es grande por ello, te reta a lograr el mismo efecto de balance a la hora de dirigirlo. Si te pasas en algo, si sobrevaloras una zona de un modo indebido, rompes este equilibrio casi objetivo, casi minimalista, expositivo, que porta la escritura. Una periodista de la revista mexicana *Proceso* me preguntó el porqué de esta contención que palpaba en el montaje. Lo que le respondí quizás aclare más lo que intento decir ahora:



Claro que podíamos haber cargado las tintas en este asunto y hacer un montaje lleno de escenas homoeróticas explícitas, de desnudos y de exposición milimétrica del cuerpo de los actores, pero preferimos la alta condensación de la sugerencia, del gesto, de la real sensualidad, de la importancia del concepto de la amistad en la relación homosexual, del deseo contenido y explosivo, de la agonía por la pérdida del amor y de la felicidad por su hallazgo, hacer que los actores pasaran al público todas las emociones reales de una relación de este tipo y no solamente las actitudes ya recicladas y asociadas a estos temas donde siempre exigen o suponen que todo es sexo y nada más, una visión sexista y muy heterosexual de ver el tema homosexual en el arte. Lo difícil de lograr es lo que pretendimos hacer, develar, a través de la pasión de los actores, el amor homosexual como lo veía Pasolini, como una experiencia natural, como una forma de conocimiento del hombre. Presentar a Pasolini como un artista pleno, libre, contradictorio, humano y agónico y no sólo como un homosexual encerrado en su ghetto, visión cómoda del asunto tan del gusto del poder. Esta decisión que tomamos y que fue mi ejercicio de dirección de actores más sostenido, ha sido, según puedo constatar por las reacciones del público, un feliz hallazgo, la gente reacciona catárticamente con la obra, rebasan su propia visión del asunto, acceden a entender el dolor y el desgarramiento y el placer del hombre que pudo haber sido Pasolini. Buscamos ese consenso, esa visión humanista, tan cara a Pasolini, que luchó por estar en el centro del debate social y no aceptó nunca que lo redujeran a un animal sexual, a una atracción de circo, a una piedra de escándalo, a un suceso de prensa roja, como intentaron y continúan intentando verlo y presentarlo a la opinión pública. Para nada influyó en estas decisiones de concepto ningún tipo

Lo difícil de lograr
es lo que pretendimos
hacer: develar,
a través de la pasión
de los actores,
el amor homosexual
como lo veía Pasolini,
como una experiencia
natural, como
una forma
de conocimiento
del hombre

de autocensura. A las claras es una estrategia de comunicación bastante estudiada.

Muchos espectadores, amigos y la crítica hablan del trabajo de Alexis Díaz de Villegas en Pasolini y todos coinciden en que es un trabajo de madurez. En una reciente entrevista a Amado de Pino sobre el trabajo del grupo dije cosas sobre Alexis que sería incapaz de repetir mejor, así que las transcribo:

El Pasolini de Alexis Díaz de Villegas es para mí un trabajo de síntesis. Él ha sido un actor que ha transitado por distintas técnicas, es un cuerpo que ha aprendido y ha sabido milagrosamente desaprender, es un actor que puede ahora mismo fundir y decantar cosas con el olfato infalible que lo ha hecho saber viajar por muchas partes sin estancarse o atrincherarse en lo sabido. En su Pasolini son muy visibles las huellas de todo este viaje que ha vivido en el teatro pero fundidas, esta vez, en un solo canal abierto hacia el núcleo pasional de su papel. Todas las técnicas enfiladas a crear un comportamiento verosímil y a la vez raigal, ritual de su rol. Con Alexis puedes como director hablar muchos lenguajes. Puedes entrar por la sicología, los vericuetos de la siquis del personaje posible o por el estudio detallado de una acción, de un gesto, puedes empezar desde adentro o planteártelo desde afuera, al final él arribará a una pauta tan exacta que sabrá, como dicen los maestros y casi nunca vemos cumplirse, evaporarse en el último minuto frente al público para dejar ver lo que deseamos ver cuando vamos al teatro. El Pasolini de Alexis es un bello homenaje al Pasolini real y a lo que él representa, ese intelectual que no cesó de luchar como un cruzado por lo que quería y pensaba y al que tanto nos parecemos todos aunque la mayoría de las veces bajemos sabiamente la cabeza.

Yo necesitaba un Fiscal, entre mis actores no tenía la imagen que necesitaba. Enseguida pensé en Pancho García que me había pedido trabajar con nosotros, era la imagen perfecta, así que se lo propuse y aceptó. Además del Fiscal estaban otros dos personajes de la galería de los que se le oponen a Pasolini, galería en tono brechtiano, con un *gestus* a definir a conveniencia por el equipo y por el actor. Confieso que tenía un poco de miedo al encuentro y al modo en que nos relacionaríamos Pancho y yo, hasta ese entonces me había movido dentro de un círculo de actores cercanos, pero este miedo murió desde la primera sesión de trabajo que tuvimos. Pancho comenzó, con una vitalidad que después descubrí le era característica, a traer sin tregua imágenes posibles de sus personajes, a bombardearme con ellas. Al principio lo dejé lanzar todo lo que él imaginaba debían ser las biografías de estos personajes tipos, representantes del poder, que como apunté antes, no estaban definidas explícitamente por el autor. Poco a poco empezamos a dialogar y afinar juntos estas visiones posibles. En un momento dado le pedí a Pancho tratar de encontrar para Pagliucca una imagen reconocible y actual. Y la trajo, pero enseguida, al día siguiente. Se abrió entonces, entre nosotros y el equipo, un diálogo creciente y parejo que devino el hallazgo y concreción de sus cuatro máscaras: al final fueron cuatro y no tres —al incorporársele Semerari, ese siquiatra que tanta felicidad nos dio—, tan referenciadas y logradas por él. Fue un diálogo intenso y abierto, de ajuste y balance permanente de cada detalle. Pancho trajo al ensayo, además de su entusiasmo y una obsesión por el trabajo, las anécdotas del parametraje que padeció en carne propia, la memoria viva de esos años. Cada día discutíamos sobre cómo materializar en las inflexiones, el gesto o la biografía de sus personajes todo lo que él recordaba y ejemplificaba del pasado. Fue maravilloso el haberlo invitado pues su experiencia vital se volcó, como un sustrato de verdades vividas, al mundo de Pasolini.

Logramos, esta vez, un buen equipo de actores, de gente interesada en dialogar juntos con esa historia, un equipo afinado y comprometido. Esa concentración, resultado de sesiones cargadas de apertura y diálogo, fue la que dio el tono al resultado final. La experiencia y el manejo de un lenguaje común de José Luis Hidalgo conmigo, la entrada de Fidel Betancourt con un parecido físico tan cercano al Ninetto real, en un debut lleno de sensualidad y sensibilidad, con una biografía generacional muy oportuna para animar su personaje desde el aquí y el ahora, y el ya creciente diálogo con Caleb Casas, me permitieron acceder a una puesta mesurada y decantada por dentro.

Cada día me convenzo más de que el teatro es un espacio donde las reglas de la vida están suspendidas, donde es posible crear un diálogo sin concesiones a las prioridades de la cotidianidad, un diálogo que nos trascienda y que nos conduzca a pensar en algo esencial y definitivo. Lo repito: una zona de meditación sobre nuestra experiencia colectiva.

La Loca del Trianón

Habey Hechavarría Prado



La Loca de Chaillot, Teatro El Público

SE HA ENCENDIDO NUEVAMENTE EL ESCENARIO DEL TRIANÓN.

Como no hay telón de boca ni simulación de realidad, la imaginería de Teatro El Público rearma sus escaparates (los habituales del grupo saben a qué me refiero), transforma el lobby en una exquisita vitrina, despliega el enorme y ya esperado cartel de la entrada, a la vez que inserta los sortilejos de su espléndida teatralidad para encanto de los fieles y mortificación de los apóstatas. Y es que la ocasión lo merece. Satisfecha la amoralidad de *La Celestina* cubanísima, seguida por un aterrizado *Ícaros*, gracias a los temerarios juegos de la alegoría y el mito, Jean Giraudoux (1882-1944) ha dado el motivo y Carlos Díaz, el sentido, para el resurgimiento habanero de *La Loca de Chaillot*, después que Carucha Camejo «invitara» a esta noble dama en 1963 a propósito de su montaje para el Teatro Nacional de Guiñol.

Cuando redacto estas páginas el espectáculo de Teatro El Público no alcanza las cinco funciones, ni siquiera ha conocido los primeros zafarranchos de la crítica. Sin embargo, se perfila, si no con todos los cambios que podrían producirse, al menos el derrotero de una serie de preocupaciones artísticas que aluden a la trayectoria de la compañía y anuncian, quizás, un período transitorio de creación.

La Loca... del Trianón, a pesar de sus devaneos aristocráticos, contempla el Gran Teatro del Mundo sin las pretensiones conceptuales de espectáculos anteriores a lo largo de los quince años del grupo. No serán imprescindibles los adustos instrumentales

del pensamiento especializado; basta un poco de intuición y sana sensibilidad para introducirse en los recovecos de una historia simple, aunque no lo parezca, y de personajes frontales, perorantes, razonadores, que destruyen los sótanos del subtexto a cada paso. La mayor complejidad de la textura proviene de la palabra-significante, no significado, del entramado verbal de un Giraudoux distendido sobre el mar de tendencias filosóficas y estéticas de su época, y que, en última instancia, le ha pasado la cuenta de un clásico al equipo del afamado director artístico y general.

La lógica del deseo, la seducción teatral por una notación autofágica de la imagen, depuso lo que considero «tentaciones sicoanalíticas en Giraudoux» mediante un prolongado ejercicio de casi dos horas y media que extenua al más pedante de los espectadores. El relato se oscurece y el hilo de la acción se pierde. La interpretación repetida de *La vie en rose* –cantada en vivo, tarareada, grabada– que al principio fascina, luego parece excesiva. Los cuadros multitudinarios, tan poco utilizados entre nosotros, transitan de la apoteosis a la indiferencia. Momentos de solemnidad como la entrada de Aurelia de Chaillot (Susana Pérez) luego decaen, a pesar del fasto. Las actuaciones, por suerte, mantienen un decoroso nivel técnico –se destaca Xiomara Palacio en su Constanza de Passy– e impide que naufraguen los personajes, no obstante cierta palidez de la puesta, correspondiente a un cuerpo sin sustancia, y algún cuadro caótico, desdibujado con respecto a la coherencia del discurso.

Estas preocupaciones de superficie que me deja uno de los colectivos de cabecera del panorama nacional del teatro se enlazan al tratamiento incómodo de la sexualidad y la problemática gay impuesto a la obra que han identificado a El Público desde sus inicios, tanto como la efervescencia de los procedimientos posmodernos, la asunción de grandes obras de la tradición occidental y puestas en escena a partir de motivaciones específicas que luego tomaron forma de texto escrito o de texto espectacular. Además, lo identifica lo relativo a la libertad, lo alternativo, la diferencia y un hálito de glamour que ahora tampoco faltó. Sobre todo sus estrenos conservan, pese a las dificultades técnico-artísticas, el encanto de un suceso que merece las mejores galas.

A través de *La Loca...* tenemos constancia de cierta concepción neobarroca, que recuerda a Severo Sarduy, y superpone con glotonería una variedad de cuadros que hace coincidir la manipulación poética de una imagen sobreabundante, incitadora a reanudar la recepción tantas veces como exija la curiosidad. No sólo es un problema de acumulación o mezcolanza, se trata

de una coordinación interna en el sistema de relaciones donde los trajes acaparan buena parte de la visualidad, sobre todo cuando casi una veintena de figuras, muy sugerente cada una, pueblan la escena integrándose a los paneles y niveles del escenógrafo Alain Ortiz. Pero el encantamiento ahora depende en mayor grado del hartazgo visual que producen la amplitud en la gama del color, la sofisticación y variedad del diseño, y las (para nosotros) deslumbrantes telas del vestuario que reconocen la función decisiva de Vladimir Cuenca y de la producción en Teatro El Público, un asombro sostenido para la escena cubana desde la década de los noventa.

Por otra parte, el uso habitual de la platea como espacio de representación vuelve a dividir la atención de los espectadores interesados en seguir la evolución de unos diez figurantes, incluyendo al mismo Carlos Díaz, que se sientan entre el público y caminan por los pasillos trajeados de negro a la usanza





FOTO: CORTESÍA DE RUBÉN DARIO SALAZAR
La Loca de Chaillot, Teatro Nacional de Guiñol (1963)

Para Carlos Díaz, París no será una capital sino un país, una región de ensueño. París, ese país de las maravillas encarnadas y de la añoranza de un modelo (teórico) verdaderamente habitable de civilización, cuyo aplazamiento constante sólo deja la locura, la libertad de sentimientos y la fantasía como prótesis o sustituto de la verdad

decimonónica, portando enormes sombreros de copa: son los Hombres de Toulouse, entre los cuales reconocemos a los dramaturgistas de la obra, Norge Espinosa y Abel González Melo, junto a otros responsables del espectáculo. Una deliciosa ironía que tendrá digna apoteosis hacia el final de la propuesta, interesada en rumiar la nostalgia, degustar los efluvios de una hipotética y rosada interioridad, en cuanto desprecio hacia lo cotidiano reductor. El intermedio, un opcional show de travesti con Estrellita evocando a Edith Piaf, acaso descubre la osadía esencial que, extraña y legítima a un tiempo, desprecia el manojito de convenciones que son la actualidad. Un homenaje a Francia y al mundo, o mejor, a París.

París no será una capital sino un país, una región de ensueño. París, ese país de las maravillas encarnadas y de la añoranza de un modelo (teórico) verdaderamente habitable de civilización, cuyo aplazamiento constante sólo deja la locura, la libertad de sentimientos y la fantasía como prótesis o sustituto de la verdad. París, una dimensión amenazada por las ambiciones, el capital internacional, la prole completa de la bajeza humana recogida en una lista de miserias y de miedos.

Jean Giraudoux, escritor y diplomático durante las dos guerras mundiales, consiguió expresar las atrocidades más vulgares en la forma mundana de una conversación de salón. Luego de un primer acto de presentación de personajes, el segundo desata la acción depuradora después de la reunión de Aurelia con las otras tres locas parisinas, en la cual deciden eliminar de un plumazo a los que pretendían destruir París en criminal búsqueda de petróleo. Crueldad de una sátira lírica, negación dadaísta-existencialista, seudoneoclasicismo, ácido humorismo del absurdo que la adaptación de Espinosa Mendoza y González Melo condensa a la medida de un cuento gótico de hadas, delirantes señoras que darán una carga contra la locura de los poderosos, siendo ellas responsables de un plan todavía más despiadado.

Lástima que el público llegue agotado al momento crucial. El estilo expositivo que goza con la realeza del vestuario y el desenfreno de la oralidad, no encuentra el tono ni la estructura precisos que impidan la disolución dramática y devalen tras la ostensión de las pulsiones del sujeto, todo el sosegado radicalismo y la perversión que el relato acumula.

La Loca de Chaillot fue estrenada por Louis Jouvet a la altura de 1945, en condiciones de mendicidad, con trajes que el público donó.

La Loca... del Trianón, no obstante, se sitúa dentro de los márgenes de la grandeza espectacular. Allí alcanza la plenitud dolorosa de

su sentido ético y no patético, confirma la reconstrucción crítica de cierta moral de vencimiento, invertida en sus paradigmas. Sus resortes apelan de forma reiterada a la belleza escultórica y al impacto de una teatralidad donde contrasta la recolección de actos imaginarios, objetos invisibles, en recuerdo de *Las sillas*, de Ionesco, al lado de un monto de confecciones textiles como hacía tiempo no véamos por acá. La abstracción en el París de las Locas es una brecha hacia la emancipación de contrapunteos y dicotomías no deseadas que la banda sonora de Juan Piñera tiende a cohesionar sometiendo los lenguajes.

De la misma forma el extenso elenco, unos cuarenta intérpretes, reúne actores de muy variada procedencia, experiencia y edades. Un verdadero mosaico que todavía no encontró el acople y la interrelación que garantice la unidad expresiva desde el estatismo elegante de las Locas (aniñada, la Gabriela de Mayra Mazorra, y grotesca, la Josefina de Waldo Franco) hasta la sencillez de la pequeña Andrea Doimeadiós (Niña Cantora). El espectro de variantes atraviesa la línea realista de Roberto Perdomo (El Prospector), las filigranas sicofísicas de Pablo Guevara (El Barón), la naturalidad sin duda convincente de Dennis Díaz (El Presidente), el travestido y contenido aliento pasional de Georbis Martínez (Irma, la Fregona) y la caricatura precisa en Osvaldo Doimeadiós (El Trapero). Advierten el extenso terreno a recorrer para un elenco que, no obstante estos caminos de la actuación, necesita una mayor precisión en la complejidad de los vínculos de las cadenas de acciones y el movimiento escénico.



El deseo atrapado por la cola, texto dramático de Pablo Picasso escrito en 1941 y escenificado mediante una lectura en la que participaron Sartre y la Beauvoir dirigidos por Albert Camus en 1944 (año de su *Calígula*, un hito en la trayectoria de El Público), sin tener la calidad de escritura de Giraudoux, parece otear indirectamente en el estado síquico de la Europa conmocionada por la guerra. Aún en los años en que se develaban los delitos de los criminales y sus colaboradores, se cuidó que Nuremberg no deviniera un nuevo Auschwitz. La superación de la locura de la especie no justifica venganzas. He creído hallar, también, estas razones en *La Loca de Chaillot* de Teatro El Público, un antibelicismo disparatado, extravagante, cercano al de Picasso.

La entrada al sótano de Aurelia de una interminable legión de ilustres condenados (desfile, pasarela y sótano donde antes entraron tantos seres de El Público) incluye el satírico holocausto de la propia compañía. Como si el petróleo pudiera provocar una epidemia colectiva, entran en clara señal de traición y burla a Giraudoux, con ese gran letrado que gravita desde el techo cumpliendo al revés la sentencia: «Aquí no pasa nada». Una traición imprescindible al dramaturgo francés que será valorada en su medida justa si acontece, bajo la misma savia y linaje, la consagración habanera de *La Loca...* del Triánón.

Danza en Francia:

paradojas y paraíso de un cuerpo contemporáneo y, a la vez, arcaico

UN CUERPO EN ACE-cho. Un cuerpo total, desplegado, vulnerable. Un cuerpo listo para levantar el vuelo y anclar en puerto seguro. Puerto: alusión al lugar adonde se llega y desde donde se parte cargando el deseo de atrapar el tiempo, el espacio, el impulso. Impulso: paso, ademán, necesidad de aprehender lo efímero de un arte que pretérito se torna en la medida que la pierna del danzante regresa luego de haber sido lanzada en *battement* o mientras los ojos expectantes de un *voyeur* espían la escena procurando descifrar un enigma que involucra cuerpo-mente-obsesiones-formas-memoria-luz-dinámica-inventión... ¡Oh la la!

La danza en Francia tiene el privilegio de poder recorrer todos los registros. Todos, hasta los más inconformes, podemos elegir ante una programación, en verdad, diversa. Cada día son muchos los cuerpos que en juego se ponen para proponer, en los espacios más antojados, las más insólitas maneras de hacer danza.

Llegué a París gracias a la Fundación Brownstone y su programa de promoción del arte cubano. Encuentros, festivales, temporadas, talleres, me sirvieron para confirmar la certeza de que entre la creación y la recepción del espectáculo coreográfico hay sólo un paso: el de la disposición, léase ubicación corporal. Pues sencillamente es imposible desprenderse del cuerpo, esa instancia real y significativa, a veces mágica, ligera, pesada, fugaz, seductora; a ratos circunstancial, figurativa, repetidora de formas; en ocasiones inoperante, mas siempre propositiva.

Justamente en este plano es donde situaría la danza contemporánea francesa y la que, foránea, pasa por sus escenarios. Proponer modos más que exponer resultados. Construida a partir de referentes bien claros (formales, conceptuales, multimediales, etc.), el discurso corporal vincula diferentes técnicas no necesariamente danzarias.

Noel Bonilla Chongo

NoBody, Compañía Sasha Waltz



Resultado de la investigación coreográfica, muchos artistas centran su poética en concepciones venidas de la filosofía, de la teoría de la comunicación, de las artes plásticas o las llamadas *arts vivants*, etc. Una danza que no focaliza sus énfasis en la alta fisicalidad o en el entramado movimental, sino en la sensopercepción espacial y temporal, en el uso de la energía persiguiendo dinámicas y cualidades sostenidas, en la relación que se establece entre los planos objetual, verbal y proxémico. Una escritura coreográfica, si bien no nueva en la historia de la danza, buscadora de otros vínculos y dependencias. Escritura que se resuelve, muchas veces, en el uso de la tecnología y de las amplias posibilidades que esta brinda para desdibujar el cuerpo, para omitirlo o para indagar acerca de la corporalidad total del espacio representacional.

Son muchas las instituciones que garantizan la constante búsqueda. El Centro

Nacional de la Danza con sus diferentes departamentos se ocupa de la investigación, la formación, la promoción, el seguro y el auspicio a los artistas y compañías. De la misma manera posibilita la realización de encuentros temáticos y coloquios internacionales donde la teoría de la danza y la investigación coreográfica son bien discutidas.

Importante plaza continúa siendo el Festival de Otoño de París donde convergen tendencias y estilos tan diferentes como pueden ser Merce Cunningham o DV8 Physical Theatre. El primero, frontera histórica entre la danza moderna y la posmoderna, mantiene el mismo hálito que lo hizo instaurar a finales de la década del cincuenta la condición del movimiento como problema y no ya como sistema. Asistir al estreno francés de *Fluid Canvas* y *Split Sides* fue resumir una trayectoria fulgurante nacida en las señalizaciones de la ruta mítica de la *post modern dance* norteamericana. Fue constatar que la modernidad de Cunningham encontró, hace tiempo ya, su consagración,

sin olvidar el azar en la fabulación de sus danzas. Como en los viejos tiempos, el legendario coreógrafo sigue tirando sus dados, para que sea la suerte quien decida cómo será el espectáculo, cuál la música y cuáles los diseños. Movimientos centrados en la flexibilidad de la columna vertebral, persiguiendo la eliminación de la perspectiva unidimensional en provecho de un espacio abierto, ampliado, que responde de cierto modo a los descubrimientos de la física moderna. De la misma manera, la informática le sirve para tramar una partitura donde multiplica en tres dimensiones el cuerpo, excediendo con su vivacidad los límites, las génesis y las constantes formaciones.

DV8 Physical Theatre, importante compañía inglesa, conocida entre nosotros por sus video-danzas, estrenó el espectáculo *The cost of living*. Su coreógrafo, el australiano Lloyd Newson, quien rechaza la danza «como una variante de arreglo floral, se ocupa de cultivar las plantas espinosas, venenosas y las enredaderas. Es entonces su baile una suerte de jardín no apto para los paseos agradables, sino para la exposición de una naturaleza humana bien compleja e insolente». Con la coreografía de *Dead Dreams of Monochrome Men*, en 1988, deja clara su homosexualidad y su poética de un teatro físico. Propondrá, en lo adelante, una danza cruda, carnal, ultrajante, sin afeites ni melindre. Baile que «emerge a partir de la exclusión y narra acontecimientos específicos y extremos para ilustrar ciertas condiciones de nuestra sociedad». Sin contoneo ni dandismo, sin hacer concesiones esnobistas, el espectáculo de DV8 nos involucra como performers o receptores en una verdadera aventura colectiva. En oposición a la era donde todo es mercancía, el coreógrafo concede a los seres humanos un valor absoluto. Tal es el leitmotiv de *The cost of living*, alternativamente substitulado *Can we afford this? (¿Podemos permitirlo?)*, pieza para diecisiete bailarines-actores creada para el Festival Olímpico de las Artes de Sydney 2000. Propuesta netamente física, de grandes y rápidos cambios estructurales y espaciales, de intérpretes entrenados para defender sus

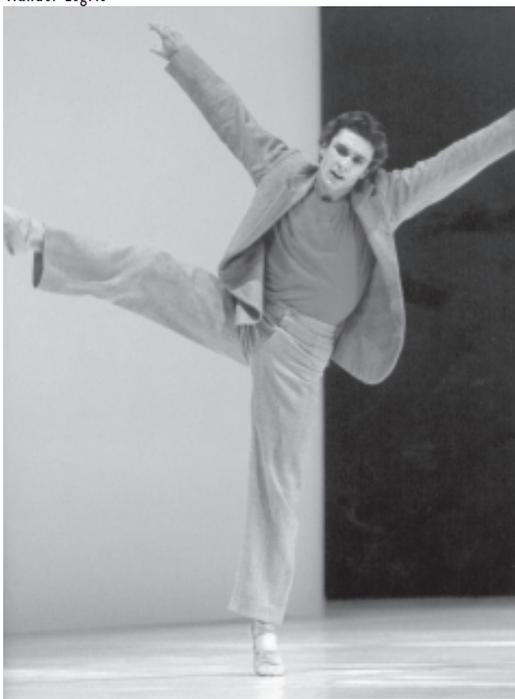
partituras, danza de situación y emoción, venida de la disyuntiva entre lo que somos y lo que pensamos que debemos ser. Denuncia cómo nos camuflajamos en el conformismo, nos disimulamos detrás de las máscaras, sonreímos, simulamos, para ser invitados al baile, pero ¿qué ocurre cuando no aparentamos? De eso nos habla el espectáculo.

Si bien Merce Cunningham continúa usando sus «viejos» mallots para cubrir un cuerpo perfecto en su indagar sobre la escena, DV8 se quita las máscaras con un humor devastador presentando morfologías y caracteres diversos para elogiar la diferencia en una suerte de cabaret simbólico. *The cost...* es un verdadero set de excluidos, mezcla de bailarines clásicos que no pudieron hacer carrera pues sus cuerpos no se ajustaban a las «normas», a un bailarín obeso, a un bailarín mutilado y excepcional, a una *junkie* traviesa y arrepentida, etc., para entretejer un sainete que flirtea con el mal gusto desde la ternura y la pertinencia absoluta de lo diferente.

Otras compañías y figuras imprescindibles de la danza contemporánea en el mundo se incluyen en las carteleras de los teatros franceses, principalmente en la del Théâtre de la Ville, ubicado en el mismo centro de París. El estreno de *No hay más firmamento*, de Josef Nadj, nos muestra a un artista plural. Bailarín, coreógrafo, director teatral, actor, pintor y escultor; no nos permite un escape del espectáculo, logra que todo converja en torno a su entramado dramático. Ahora dialoga con el legado de Antonin Artaud y sus concepciones del teatro total, con la poesía de Rilke, con la pintura de Balthus, para evocar entre acrobacia, escultura monumental, baile y recitaciones, un sueño alucinante donde las formas sugieren, circulan y comunican.

La Ririe Woodbury Dance Company con selecciones del repertorio del mítico Alwin Nikolais recrea las estrategias visuales del coreógrafo, conocido como «Nik, el encantador», donde las composiciones escénicas se desprenden de las combinaciones de luces, accesorios, músicas, proyecciones y

Manuel Legris



vestuarios. Como un gran caleidoscopio, la danza y la corporalidad del bailarín es manipulada, fragmentada, hechizada con gran hilaridad y contraria a la clásica belleza.

El coreógrafo Angelin Preljocaj sigue siendo un incrédulo de las limitaciones del movimiento corporal. Para él, el cuerpo danzante puede decir todo y nada, particularmente las sensaciones más secretas. Sus coreografías se estructuran a partir del propio cuerpo del bailarín y de la fisicalidad contenida en él. Explora formas insaciables, como la santidad a través del personaje de Juana de Arco en su ballet *Hallali Romée*, de 1987; el deseo en *Licor de carne*; el sufrimiento en *MC 14/22*; el terror sexual en *La consagración de la primavera*, de 2001. Poética del cuerpo que es expuesta a través de una escritura coreográfica flexible y cortante en sus ángulos, puntos de énfasis y fugas. Con el estreno de *Near Life Experience*, en 2003, el coreógrafo aborda el inconsciente, el éxtasis, la histeria, el orgasmo y el trance en sus relaciones con la corporalidad. Según el artista, su danza es una tentativa de sustracción al tiempo y al espacio, búsqueda de una nueva gramática corporal.

Con preocupaciones similares pero a través de formas e imágenes bien distantes, la coreógrafa Mathilde Monnier, directora del Centro Coreográfico de Montpellier, ha creado *Déroutes*. Inspirada en *Lenz*, novela de Georg Büchner, la propuesta recrea el universo mental del maravilloso poeta, su patología nerviosa y su camino hacia la locura. Escritura coreográfica centrada en conceptos e ideas más que en el movimiento y las imágenes, le sirve a Monnier para indagar alrededor del mundo exterior e interior del individuo. Cómo la acumulación, la velocidad, la quietud, generan estados cinéticos condicionantes de maneras diferentes de andar, de caminar –modo elegido por la coreógrafa para diseñar sus frases y secuencias. Durante algo más de una hora, quince intérpretes caminan –danzan– siguiendo un tiempo lento de dinámica sostenida, quieren referir la «pérdida de la fe, la deconstrucción del cristianismo, la desmitificación de las ideologías».

Anne Teresa De Keersmaeker en *Once*, un solo danzado por ella, y en *Bitches Brew-Tacoma Narrows*, coreografía para trece bailarines expone, más allá de su savia coreográfica, sus obsesiones sobre el movimiento en relación con el espacio. La directora de la compañía Rosas y una de las más importantes coreógrafas del momento, centra en la improvisación la construcción de la emoción. A partir del espacio vacío sitúa la trama de un cuerpo que se sirve de su

Bella figura, Ballet de la Ópera Nacional de París



FOTO: ICARE

memoria corporal y vivencial para dialogar con el objetivo a conseguir. Sin partitura que la guíe, sin movimientos predeterminados, extrae sutilmente las líneas estiradas y depuradas de la danza clásica, aun sin estar visiblemente en sus diseños, para componer con esa tensión, entre lo seguro y lo resbaladizo, entre lo conquistado y la réplica, entre lo desplegado y lo contraído, entre la certeza y la duda, entre la rectitud y la curva.

Entretanto, el Ballet de la Ópera de París, dirigido por Brigitte Lefevre, en sus sedes de la Ópera de la Bastilla y el Palacio Garnier, es capaz de resolver con extremo acierto y elegancia los enmarañados y diferentes estilos coreográficos de los siempre renovadores y contemporáneos Roland Petit, Mats Ek, Jiri Kylián, John Neumeier, Edouard Lock o las recreaciones de ballets

establecidos como clásicos en la historia de la danza, dígase *Giselle*, *El lago de los cisnes* o *Paquita*. Estimo que el mayor mérito que tiene esta compañía es la apertura y la asunción de un repertorio diferente y diverso en sus formas y temas, hecho que garantiza la excepcionalidad de sus bailarines, ensayadores y maestros, quienes se entrenan para defender los requerimientos de la partitura por muy «descentrada o fuera de eje» que esta sea.

Je voudrais, es decir, quisiera continuar mi viaje a través de la danza en Francia, mas tengo la certidumbre de no poder en un reporte como este abarcar en su totalidad lo que allí ocurre, partamos de que existen más de quinientas compañías –en su mayoría sin subvención estatal–, alrededor de veinte centros coreográficos nacionales y cerca de ochenta festivales anuales, muchos de los cuales atraviesan serios problemas de patrocinio y apoyo gubernamental. No obstante, algunos eventos desafían los malos tiempos para convertirse en citas obligadas para los artistas de la danza.

El Festival Internacional de Danza de Cannes, dirigido por Yorgos Loukos, logró reunir en su más reciente edición a paradigmas universales como Trisha Brown o William Forsythe, a la *danseuse étoile* Sylvie Guillem, a la genial bailarina y ensayadora Ana Laguna, así como a las más importantes creaciones de Philippe Decouflé, Catherine Diverres, Hervé Robbe, Eva Yerbabuena, Russell Maliphant, John Jasperse, entre otros artistas de las más jóvenes generaciones de la danza francesa.

Nuevas generaciones divididas en cuatro grandes grupos por historiadores y críticos: Abstractistas, quienes ven la materia de la danza en la danza misma despojada de todo realismo –Boris Charmatz, Emmanuelle Vo-Dinh–; los Conceptualistas, coreógrafos que



FOTO: ICARE
Sylvia, Ballet de la Ópera Nacional de París

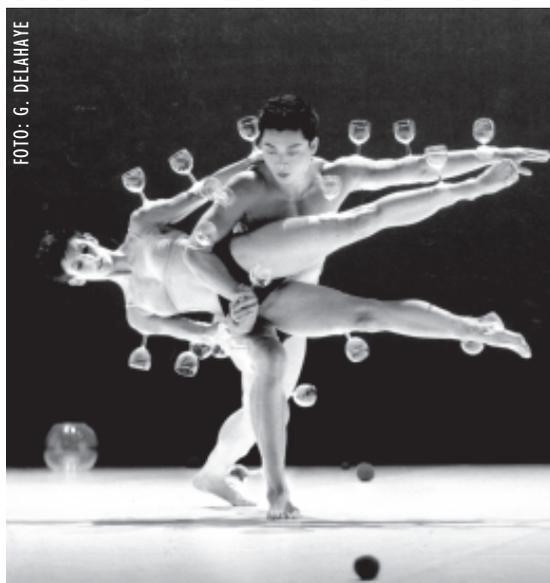


FOTO: G. DELAHAYE
Near Life Experience, Compañía Preljocaj CCN

Projet, Compañía Xavier Le Roy

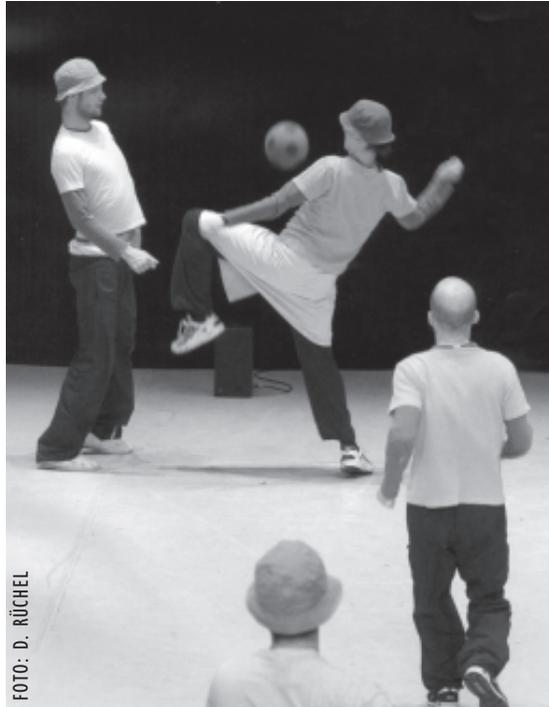


FOTO: D. RÜCHEL

Sólo con una investigación profunda sobre los sistemas significantes que participan en el espectáculo coreográfico, con una constante indagación sobre y en el cuerpo del danzante, es que se logra penetrar en una realidad otra, la de la escena coreográfica



FOTO: URI OWI

The cost of living, DV8 Physical Theatre

FOTO: MARC COUDRAIS



Déroutes, Mathilde Monnier (CCN de Montpellier)

ven la obra como una problemática *a priori*, en la cual la materia gestual es subordinada más o menos estrictamente y depende mucho de los vínculos con las artes plásticas –Jérôme Bel, Emmanuelle Huynh, Xavier Le Roy–; los Movimentalistas, quienes sitúan en la energía del movimiento la construcción de su danza, sin tener una forma establecida de antemano –Stanislaw Wisniewski, Lionel Hoche, Nacera Belaza–; y los Trivialistas, aquellos que componen sus obras a partir del valor del signo real del cuerpo social, sexual, identitario y cotidiano –Claudia Triozzi, Pascal Montrouge, Nasser Martin.

Como bien ha dicho uno de los creadores del ballet moderno, el coreógrafo Maurice Béjart: vivimos en el espacio, nos proyectamos en él y lo habitamos para que exista a través de las cosas. La danza nos permite esculpir el espacio que nos rodea, estructurarlo. Entonces no cabe duda de que sólo con una investigación profunda sobre los sistemas significantes que participan en el espectáculo coreográfico, con una constante indagación sobre y en el cuerpo del danzante, es que se logra penetrar en una realidad otra, la de la escena coreográfica. Escena que demanda un cuerpo listo, en acecho, vulnerable, total, desplegado. O sea, abierto a cuanta preocupación provoque la emergencia de verdades secretas, sumergidas o sencillamente explícitas en el acontecer cotidiano, pero capaces de inquirir sobre los espacios raros de las emociones nobles y graciosas.

Si Nijinski irritó a la burguesía francesa de comienzos del pasado siglo porque la comunicación del éxtasis parecía algo obscena, fue porque pretendía romper con la tradición del cuerpo protegido bajo tules y bordados. Hoy, en cambio, el cuerpo se muestra y glorifica las pulsiones, las pasiones, queriendo penetrar en una ceremonia de entrega y participación. Ceremonia para la duda y la certeza, la forma y el concepto, el movimiento y lo estático, el traje y el desnudo. Ceremonia que presenta a un cuerpo contemporáneo y, a la vez, arcaico. Tiene la danza en Francia esa rara alquimia de inquietar, seducir, desconcertar y provocar. ¡Oh la la!

Nota: Los entrecorillados pertenecen a *Textes dance*, Irene Filiberti y Jean-Marc Adolphe, *Programa General*, Théâtre de la Ville.

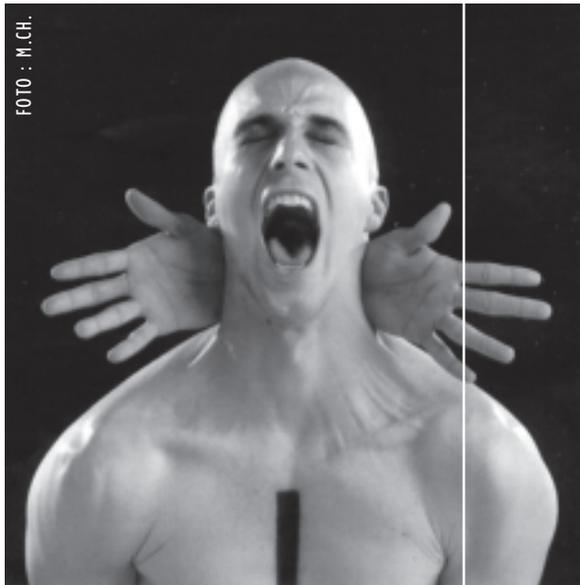
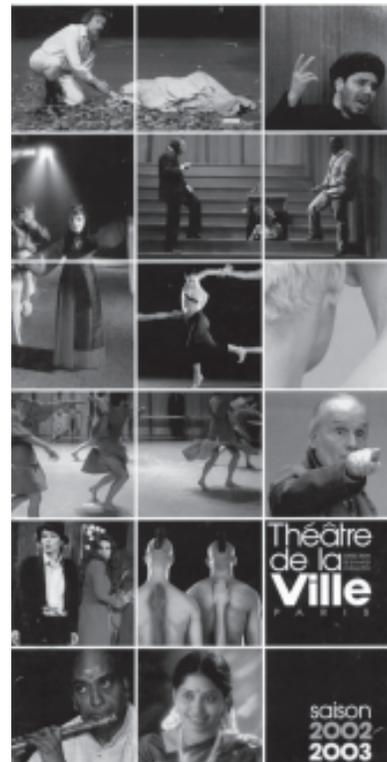


FOTO: M. CH.

Le cri du monde, Compañía Marie Chouinard



EN TABLILLA

Otra estación titiritera en la que se empina el papalote

Una vez más iba en camino a la hermosa ciudad de los puentes, de nuevo como tallerista –y ahora sé que también como reportera. Me asustaba pensar en el ajetreo seguro que se avenía después de tantos meses de relativa calma: me asustaba, pero me entusiasmaba aún más. El show iba a comenzar, daría inicio la fiesta titiritera más importante del país: el Taller Internacional de Títeres que este año festejó –porque sí y porque hay que ver que esos matanceros cuando se proponen una cosa no paran hasta lograrla– su sexta edición, entre el 4 y el 11 de abril.

Aunque se extrañó la presencia de grupos extranjeros como en las anteriores citas –se contó tan sólo con *La venganza de las margaritas* del director francés Jean Marie Binoche

mención fría y organizada, si se puede, de cuanto aconteció.

En esta edición estuvieron presentes más de diez grupos nacionales, la mayoría de ellos ofreciéndonos un diapasón amplio de su labor. Provechosa oportunidad para valorar el trabajo de estos desde diferentes perspectivas. Así pasó con Retablo, de Cienfuegos, el Guiñol de Guantánamo y el Teatro Andante, de Granma.

Retablo presentó tres espectáculos.

Si yo te contara es la versión más ágil, sencilla y divertida que he visto de *La calle de los fantasmas* de Villafañe, porque quizá al estar hecho sin «mayores pretensiones» no intenta convertir un texto de veinte

radica en lo que plantea la obra y en los recursos que emplea. El asunto acomete contra la ignorancia a la que nos pueden remitir algunos cuentos, so pretexto de salvar la ingenuidad infantil en pos de la fantasía, y en un texto de ficción, con momentos de absurdo se defienden máximas realistas: los depredadores han de matar para sobrevivir, no puede ser de otra manera. El oso de peluche desiste de su anhelo de convertirse en un oso real a través de la experiencia del cocodrilo, y si bien este es un planteamiento lógico, porque él no puede tener tal vivencia, ello convierte al protagonista en espectador. La puesta también acierta al caracterizar a los personajes de maneras tan particulares e ilustrativas. Quizá un leve *handicap* se halla en el estudio «experimental» del color cuando se alternan el blanco y el negro con los colores de los



en el repertorio foráneo–, el intercambio entre los titiriteros de casi todo el país, el taller impartido por Freddy Artilles, los homenajes, presentaciones de libros, exposiciones, los eventos teóricos, los estrenos, los montajes y desmontajes corroboraron mi predicción: no quedó un momento siquiera para el vano ocio y sí para el intercambio, tan útil al movimiento.

Cuando tantas actividades transcurren sucesiva o simultáneamente es más difícil apresar en tan poco espacio impresiones detalladas, e irremediablemente caemos en la

minutos en una puesta de hora y media. No cae sin embargo en la copia plana, pero enfatiza el movimiento y el desplazamiento de los muñecos, el resorte más importante de la obra: el miedo y la superación de este por sus personajes, especialmente en Juancito. Por supuesto que la manipulación a cargo de Christian Medina y su director Panait Villalvilla influyen mucho en la agilidad y la expresividad que adquieren esos títeres de bastón en mesa, a los que se les ha adherido un mecanismo para volverlos también parlantes: en definitiva, es una muestra magistral de cómo hacer mucho con poco.

Boribón, historia de un osito de peluche es una producción más compleja. Creo que su mayor virtud

animales, o bien en el exceso de explicaciones que se van dando en el transcurso de la obra para reafirmar una misma idea. Pienso que también podría reforzarse la caracterización de Boribón con respecto a personajes como el cocodrilo y la tortuga, y el preámbulo con actores me sigue pareciendo un pretexto para introducir la historia.

El túnel, por su parte, obra dirigida al público adulto por Christian Medina, tiene planteamientos existencialistas muy interesantes, que se manifiestan a través de cinco historias paralelas. El espectáculo puede prescindir de

elementos que para muchos son indescifrables, incluso como metáforas, y que considero redundantes. El absurdo, el humor negro, los títeres de factura loable y la conjunción de mecanismos muy expresivos, hacen que las historias titiriteras que conforman este espectáculo se vuelvan un llamado a la individualidad, que no al individualismo, a la libertad de elección personal. Pero como dije antes creo que es un espectáculo que sigue necesitando recortes y concreción. Este grupo de apenas cuatro años de vida es de esos que están en la búsqueda de un estilo y un sentido que los haga diferentes y coherentes dentro del movimiento titiritero actual. ¡Prestadle atención, respetable público!

En otra línea muy distinta –y no por ello deleznable– podríamos ubicar al Guiñol de Guantánamo y al grupo Andante de Granma, que aunque ciudadanos, tienen una audiencia mayoritaria entre los niños de las lomas orientales. *Opalín y el diablo* y *El sereno y el diablo*, dirigidos y actuado por Eldys Cuba, son los típicos espectáculos dispuestos para un jugador. Él mismo es narrador, personaje, hombre-retablo, titiritero, y las historias cachiporreras en su sencillez logran con éxito atraer a los espectadores. El grupo guantanamero además mostró clásicos como *El gato y los ratones*, de Espina, y *El caballito enano*, de Dora Alonso. Por su parte, Andante presentó una divertidísima obra escrita por sus integrantes: *Domingo sin sol*, *El mago y el payaso*, de Moneo Sanz, y *Corral de fantasía*.

Este último espectáculo conjuga la historia de «El caballito enano» con otro conocido texto de Mirta Yáñez, y en sí mismo muestra una madurez en el grupo y resulta un montaje más ambicioso que los anteriores. Aparecen en la puesta títeres mimados, de sombra, varillas, marotes, peles, actores y suceden cuatro cambios de escenografía; hay

música en vivo, grabada: es, en fin, una superproducción en la que se logran escenas muy eficaces, pero en la que se incluyen muchas que no lo son.

«El caballito enano» es un texto muy representado con títeres y entiendo que sea propicio para sumarle aditamentos o hacerle supresiones, pero la intertextualidad a veces suele ser muy peligrosa, cuando no sabemos despojarnos de «textos bonitos o ideas interesantes». Y es que muchos de los «caballos» en escena sólo constituyeron un desfile. No obstante hay momentos muy logrados, y creo que el mejor es el del basurero, los personajes están graciosamente caracterizados y logran constituir una verdadera peripecia transgredida por el protagonista. También quiero llamar la atención sobre el tema ecológico que se toca en toda la obra. La construcción de escenografías es meritoria por su factura y no carece el montaje de imágenes bellas, pero si todo esto sirviera para concretar una dramaturgia y quizás hasta sacrificara algunas de dichas imágenes, el espectáculo ganaría.

El estreno de este sexto Taller corrió a cargo de un grupo nuevécito: La Salamandra, de Juglaresca Habana, con Ederlis Rodríguez y Kiko Figueredo. Sin embargo, «los novatos» salieron muy bien parados en su *Media naranja*, una historia correctamente concebida, quizá un poco extensa, con títeres ¿cubistas?, empleando la ironía, que hace de los temas palaciegos y de dragones una parodia y con la música en vivo ibien cantada!, donde especialmente la figura de Ederlis ilumina cada actuación y tiene en Kiko un buen *partenaire*.

Armando Morales nos dio un regalo que yo siempre agradezco como la primera vez: *La República del Caballo Muerto*; diciéndonos con su sobria y confiada actuación: «soy propietario de una propiedad», el arte

titeril es suyo y no hay quien lo niegue al ver a B y A discutiendo por la estancia en un lugar, su condición de ser o no, o a aquel Tiranicida histórico. ¡Gracias, maestro, por otra República! Bajo su dirección también se presentó *La Caperucita Roja*, en versión de William Fuentes, y *El caballito enano* del Guiñol de Guantánamo.

Los anfitriones no se quedaron en la retaguardia.

René Fernández ofreció la clase magistral «Manos diestras», sobre la manipulación del títere de guante, y algunos «aprovechados» le hicimos al maestro recorrer también un poquito de la historia de su adulto Papalote. Él gustosísimo. La exposición «Papalote por dentro: 42 años. Testimonio de luces y sombras» engalanó el lobby de la sede de este grupo durante todo el evento, donde presentaron además su último montaje, *La cabeza intranquila*, obra del también matancero Ulises Rodríguez Febles. Con esta obra se reafirma René como un director inconforme, siempre en la búsqueda de caminos distintos. El 8 de abril todos celebramos el cumpleaños del titiritero insigne. ¡Felicidades, René, y que cumplas el doble!

Teatro de Las Estaciones, con el infatigable Rubén Darío Salazar al mando, supo cómo ocupar nuestro tiempo, aderezando el evento con espectáculos como *En un retablo viejo*, *Los títeres del recuerdo* y el desmontaje de *Pelusín y los pájaros*, que además de mostrarnos el teatro por dentro, los trucos y peripecias que se hacen detrás del retablo, con la capacidad investigativa que posee Rubén, hizo un recorrido cronológico de las apariciones y desapariciones de Pelusín, junto a Dora Alonso, que nunca está ausente. Este desmontaje desnudaba la puesta, pero también nos convencía del sentido de cada espectáculo que lleva el grupo, protagonizado por el niño campesino.

Aquí no paró la actividad de Rubén, ni la de Zenén Calero,

porque la exposición «Cuatro autores para cuatro estaciones» no sólo enfatizó que Teatro de Las Estaciones no produce ningún montaje festinadamente, sino que nos hizo repetir, como lo hacemos siempre como si recién lo descubriéramos, al excelente diseñador que es Zenén, ya no sólo por la belleza indiscutible de sus títeres sino por el estudio del color, del tamaño, de las formas y los mecanismos, que lo reafirman como otro gran titiritero. También a cargo de este par estuvo el homenaje hecho a Freddy Artiles, por su prolífica labor teórica y de magisterio en el teatro para niños y de títeres, acontecimiento que tuvo la virtud de ser muy coherente con el homenajeado y poseyó una dramaturgia espectacular que evitó la acostumbrada secuencia de entrega de regalos y reconocimientos: un verdadero momento de emocionantes sorpresas. Artiles, como acostumbra desde hace diez años, llevó adelante nuevamente su taller de dramaturgia que esta vez, bajo el título «De la literatura al teatro», intentó encaminar diez adaptaciones titiriteras que partían de originales literarios, y aunque sé que es empalagoso un artículo lleno de alabanzas, no hago más que citar al maestro: quedé muy satisfecho con los resultados.

La Escuela de Instructores de Arte fue sede de los eventos teóricos. «Dramaturgia titiritera en el ojo de la mirilla» contó con la presencia de Freddy Artiles, René Fernández, Jesús del Castillo y Ulises Rodríguez Febles, e intentó esbozar una situación en la dramaturgia nacional titiritera, su estado de desarrollo, sus antecedentes. «De la tradición a la vanguardia» hizo un recorrido desde los grupos pioneros hasta los más jóvenes en las voces de Norge Espinosa, Marilyn Garbey y Abel González Melo. «Teatro de las Estaciones: paisaje titiritero» realizó

un bosquejo en la evolución de este grupo que en 2004 festeja su décimo aniversario, ocasión que también fue propicia para presentar el libro *El alma en viaje* de la teatróloga Yamina Gibert. Estos encuentros apenas contaron con la presencia de los titiriteros participantes en el evento, porque paralelamente se estaban realizando funciones, o los que descansaban querían ver las puestas de sus colegas: este fue uno de los principales problemas del evento, que si bien mostró que la unidad de todas las entidades culturales matanceras favorecieron una mejor organización, la programación no propició, sin embargo, todo el intercambio posible.

El sexto Taller no se limitó a las salas teatrales sino que constantemente los grupos participantes asistieron a escuelas, fábricas, hospitales, círculos infantiles, barrios periféricos, y llevaron los títeres a la mayor cantidad de lugares posibles, lo cual hizo del encuentro titiritero una fiesta de todo el pueblo yumurino. Los parques también fueron protagonistas y espectáculos callejeros como *El gato y la golondrina*, de El Mirón Cubano, que dirige Albio Paz, y *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, del Guiñol de Holguín, a cargo de Miguel Santiesteban, detuvieron a los caminantes. Nadie escapó.

Otros grupos participantes fueron Teatro Viajero, Icarón, Paquelé, Teatro Lucas, Hilos Mágicos y el fiel Adalet, quien con la ya folclórica cotorríta Alegría volvió a hacer de las suyas. *La calle de los títeres* cerró las puertas de esta edición como las había abierto siete días antes. Efectiva inyección contra la abulia fue este Taller y ahora sólo estoy esperando más de ese divino cansancio. Entonces, Matanzas, hasta un próximo encuentro. (Yudd Favier)

Del intenso trayecto de estos meses por toda la geografía insular, quiero destacar aquí las visitas a Holguín y Unión de Reyes. Holguín me llevó dos veces hasta ella, después de un desacostumbrado tiempo sin visitarla. Y a Unión, en la llanura de Matanzas, volví para compartir, como siempre, con Teatro D'Sur.

Los holguineros organizaron por cuarta vez, entre el 15 y el 18 de abril, el Concurso Nacional de Monólogos y Unipersonales La Vida es Sueño. Debido al doloroso cierre del Teatro Eddy Suñol, que tan buena programación desplegaba hace algunos años, insistieron en realizarlo en Velasco, a considerable distancia de la capital provincial, cuando la lógica imponía la utilización de las céntricas salitas Electa Arenal y del Guiñol, pues no tenía sentido movilizarse tan lejos para un público inexistente allí, ni las puestas concursantes exigían particulares condiciones escenotécnicas.

Si los organizadores, la Asociación Hermanos Saíz con el auspicio del Consejo Provincial de Artes Escénicas, aspiran al crecimiento del evento, deberán prestigiarlo con una convocatoria que excluya a aficionados y debutantes y que sea capaz de aglutinar lo mejor de lo que se realiza en ese segmento creativo por parte de los jóvenes.

Lo más destacado fueron precisamente los trabajos que recibieron los galardones fundamentales del concurso por parte de un jurado integrado por los conocidos Carlos Padrón, Roberto Gacio y José Antonio Alonso. En *Eróstrato* se impuso la actuación de Alexander Legró y en *Ella o no ella* la de Misleidy Ferrer. El primero, dirigido por Nora Hamze para Calibán Teatro, de Santiago de Cuba, caracteriza con eficacia, al tiempo que hace explícita la lucha del personaje por su

trascendencia. La segunda, conducida por Oliver de Jesús para Teatro Primero, de Ciego de Ávila, demuestra su organicidad y buena voz mientras diferencia roles y matiza las antinomias de su personaje.

Aunque el premio de puesta en escena quedó desierto, se concedió mención a *Nora*, de Orestes Madrigal para el Teatro Dramático de Holguín, por la voluntad de estilo, la sencillez de su organización espacial y la apasionada entrega de Yamila Hernández.

protagonistas de la invasión a los espacios públicos, distinción del quehacer de las jornadas holguineras. Las Romerías, siempre incólume en su acendrada vocación de presentarnos la cultura cubana en toda su verdadera amplitud, ha contribuido también al terreno ganado por el teatro callejero en Cuba durante los últimos diez años porque ninguna especialización teatral entronca con el espíritu carnavalesco del evento mejor que esta. Allí se dieron cita El Mirón Cubano, Morón Teatro, Andante y el Guiñol de Holguín, junto a Codanza y otras agrupaciones danzarias, para fijar el espacio conquistado.

Vera, con sus habituales colaboradores Sahily Moreda (Marquesa de Merteuil) y Wilfredo Mesa (Vizconde de Valmont), repasan con delicadeza los entresijos de esta tormentosa relación. Acuden al fogoso intercambio verbal pero también al lenguaje corporal para expresar más que el telón de fondo de la historia, la vitalidad perenne de ese pasado en los acuciantes deseos y torceduras de los personajes.

Ya se acerca Teatro D'Sur a los primeros cinco lustros de hazaña teatral en un municipio, sólo comparable en permanencia y características al Guiñol de Remedios, en Villa Clara. Volveré en 2005 a celebrar con ellos. (Omar Valiño)



Quarteto,
Teatro D'Sur

Otros espectáculos vistos por mí en otras ocasiones, como *El mago* y *el payaso*, de Armando Morales y Juan González Fiffe para Teatro Andante, de Granma, con Ariel Jústiz (Pilón), y *El sereno y el diablo*, actuado y dirigido por Eldys Cuba para el Guiñol de Guantánamo, sufrieron las consecuencias de la ausencia del público infantil al que están dirigidos.

Unos días después estaba nuevamente en Holguín para las Romerías de Mayo, un macro evento que ha desatado a lo largo de su primera década de vida los más enconados debates. Ante el recuerdo el dicho de que cada quien cuenta de la feria según le haya ido en ella. De las muchas aristas para contar, cabe destacar aquí el perfil ganado por el teatro, diría incluso por las artes escénicas, en las Romerías. Si en un principio la fiesta vaciló ante el papel a otorgar al teatro y la danza, ahora estas artes son co-

A fines de mayo retorné a Unión de Reyes, feliz costumbre de los últimos años, para participar en la Cuarta Jornada de Teatro organizada por Pedro Vera y su Teatro D'Sur. Allí recordamos, de la mano del dramaturgo Ulises Rodríguez Febles, los diez años del estreno de *La noche sucia*, versión del grupo con dirección de Vera de *Dos perdidos en una noche sucia*, del brasileño Plinio Marcos. Pudimos disfrutar los diseños de Rolando Estévez y las actuaciones de Wilfredo Mesa y el propio Ulises a través del video. Me remití entonces al tablado del Sauto donde la vi en aquellos años durísimos, en uno de mis primeros contactos directos con el grupo.

Su último estreno ha sido *Quarteto*, de Heiner Müller. Pedro

Inicio y final de Los Días de la Danza

Inicio

Del 23 de abril al 9 de mayo de 2004, Ciudad de La Habana fue testigo de la XI edición de Los Días de la Danza. Pudiera ser el evento danzario más importante del país, ya que el objetivo central de exponer todas las corrientes, sin distinción de estilo, sólo apelando a la calidad, lo hace el más generalizador de los que en el país y en gran parte del mundo se celebran. Pero si juzgamos la categoría del evento por la cobertura que recibe en los medios de divulgación —cuando lo comparamos con otros festivales específicos o genéricos, llámense Festival Internacional de Ballet, Festival de Teatro, Feria Internacional del Libro o Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano— entonces Los Días de la Danza es de segunda o tercera categoría. El lector no debe confundirse por el hecho de que este no sea internacional, en otras ocasiones lo ha sido; no obstante está signado por la incapacidad para garantizar una programación extranjera que

justifique el adjetivo. Lógico, si no logra representar de manera coherente todo lo que en la danza hacemos en el país, es ridículo pensar en el resto del mundo.

Confieso que me ha sido muy difícil emprender esta reseña. Pensé darle un matiz histórico, me nutrí de una enjundiosa información que incluyó bibliografía (artículos publicados en revistas especializadas, periódicos, programas de mano, etc.) y entrevistas con personalidades. (Por correo electrónico, Guillermo Márquez me aseguró ser el promotor del evento y aportó elementos que sólo conocían él y la bicicleta que usaba en esos tiempos). Tanta indagación me sirvió para comprender que no vale la pena historiar cuando lo urgente es revivir, incitar la reflexión que permita hoy ver renacer en el mañana un festival que agoniza.

En aras de ser más preciso subdividiré el análisis en tres aspectos. Uno relacionado con el encuentro teórico, otro con la programación teatral y el último con la gala por el Día Internacional de la Danza. Algunos aspectos no los analizaré, por ejemplo, la entrega del Premio Nacional de Danza al coreógrafo Alberto Méndez, o el ciclo de videos sobre danza proyectado en el Centro Cinematográfico Yara. Al maestro premiado tengo que felicitarlo y las proyecciones pasaron, sólo pasaron. Pueden quedarse exposiciones, cócteles, en fin, otros elementos; pero no forman parte del éxito o el fracaso de Los Días de la Danza.

Encuentro teórico «Los desafíos para la danza en el siglo XXI»

Primero debemos agradecer que hayan vuelto los encuentros teóricos. Pudiera parecer que contar con ponentes de la talla del maestro Ramiro Guerra, de la profesora e investigadora de la Universidad de Maryland, Judith Lynne Hanna, del Presidente del Consejo Internacional

de la Danza, profesor Alkis Raftis, o de Miguel Cabrera, garantizaba el éxito de este encuentro; pero curiosamente las ponencias que más provocaron a los asistentes fueron las de Ismael Albelo y Noel Bonilla. El primero abordó la danza del sur y el mercado. El segundo, la dramaturgia en la danza.

Para los asistentes, referirse al mercado de forma tan abarcadora, cuando hay tantos problemas con la inserción de nuestras obras en el mundo, propició que el debate quedara menguado. Aunque Albelo aclaró que la ponencia no se refería a la política divulgativa del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, una compañera (la omisión del nombre es intencional) que atiende relaciones públicas en dicha institución, intervino para defender lo indefendible, dejando sentada la manera tan esquemática y burocrática en que se afronta este aspecto.

podimos quedarnos con el deseo de reafirmar o de discrepar.

En sentido general todas las ponencias se ajustaron al tema propuesto. Aunque el desafío que enfrenta la danza contemporánea en Cuba –sobrevivir– fue expuesto por Ramiro Guerra, pocos notamos en sus palabras el interés por singularizar en medio de tanta generalidad, un problema aparentemente sin solución. De todos modos, lo notáramos o no, nada podíamos decir o aportar, sólo debíamos escuchar.

Programación de obras danzarias en el Teatro Mella

Esta oncenava edición se realiza cuando se conmemora el cuarenta y cinco aniversario de tres prestigiosas compañías: Danza Contemporánea de Cuba, Ballet Folclórico de Oriente y Ballet Folclórico Cutumba. Una ojeada superficial al programa nos puede confundir, tal parece que todo está bien, que se encontró equilibrio entre



El papel del coreógrafo como dramaturgo de la danza, la preponderancia de la improvisación en el proceso creativo y los criterios de Bonilla sobre la danza-teatro, sirvieron para que se lograra un ambiente de discusión netamente teórica, que no pudo realizarse por falta de tiempo. En el futuro, si se mantuvieran los encuentros teóricos, debe privilegiarse la discusión. Organizar dos ponencias diarias es puro formalismo. El encuentro lo hacen el ponente y la concurrencia con su participación activa. Más, si como en este caso, los presentes

las diferentes corrientes danzarias, hasta grupos del interior bailan. No nos engañemos, hay ausencias lamentables. Por ejemplo, es el año en que se premia a Alberto Méndez, un creador contemporáneo dentro de la técnica clásica, y el Ballet Nacional de Cuba, compañía poseedora de sus más encumbrados éxitos, sólo participa en la gala. No interviene tampoco el Ballet de Camagüey. Quizá nuestras compañías clásicas se

reserven para el Festival Internacional de Ballet (a ese otro evento han sido invitadas muy pocas compañías contemporáneas cubanas).

También lamentable fue la manera tan austera en que se celebró el aniversario de Danza Contemporánea de Cuba. Abrir el festival con *Compás*, coreografía de Jan Linkens, éxito del pasado año y reponer, en la gala, *Michelangelo*, de Víctor Cuéllar, es, más que insuficiente, penoso. Los organizadores de Los Días de la Danza debían elaborar un plan de homenaje. Danza Contemporánea de Cuba debía ofrecer a su público de tantas etapas y años, al menos para esta ocasión, reposiciones de clásicos que ansiamos volver a degustar. (En la apertura de la exposición de Xavier Carvajal en el Hotel Riviera por el aniversario de DCC, participaron Danza Retazos y Danza Narciso Medina. Ante cada actuación el público aplaudió. Cuando Danza Contemporánea de Cuba presentó un fragmento de *Súlkary*, la ovación estremeció el lobby. Poder de los clásicos.)

Cierto que la compañía recién terminaba una temporada que incluía estrenos y obras de repertorio; pero faltó un proyecto que aunara intereses, fechas y motivaciones.

Por otra parte se programaron un solo día tres agrupaciones de danza contemporánea del interior del país más DanzAbierta. Cuatro grupos un día (miércoles 28 de abril) y, sin embargo, el Conjunto Folclórico Nacional, cuatro días (del jueves 6 al domingo 9 de mayo). De los quince días de función, nueve estuvieron dedicados al folclor y seis a todas las demás corrientes danzarias. No es matemática simple, es sentido común. Algo está mal, algo no funciona. Podrán argumentarse mil razones, pero yo analizo un festival que no ofrece una programación balanceada.

La más lamentable de las ausencias fue la de nuevos proyectos.

Este festival podría ser el ambiente para proponer al público la obra de coreógrafos por descubrir. Están, pero no hacemos nada para darlos a conocer. No me refiero a convertir Los Días de la Danza en un evento amateur. No, me refiero a establecer una programación donde las nuevas generaciones puedan ser estimuladas. Quizá una muestra de danza joven, quizá darle un espacio a los ganadores de concursos danzarios que se celebran en diversas zonas del país y del mundo. Urge hallar talentos y así podría elevarse la categoría del festival.

De gala

Con dirección general de Nelson Dorr, el 29 de abril se celebró en el Teatro Mella el Día Internacional de la Danza. Conmemoración instituida por la UNESCO como recordación a Jean Georges Noverre, bailarín y coreógrafo francés nacido ese día de 1727, que en sus *Cartas sobre la danza y los ballets*, nos legó un documento cuyo mérito fundamental, en la actualidad, no es la renovación que propone, o que haya sido el pilar del arte danzario teatral a partir del Siglo de las Luces, sino el de revelar a los bailarines de todos los tiempos el espíritu de inconformidad, la necesidad de transformar y transgredir a pesar de obstáculos e incomprendimientos. Por eso su celebración en Cuba es tan importante.

El programa de la noche pudo acaecer sin la presencia innecesaria de dos agrupaciones de danza española (Ballet Español de Cuba de Eduardo Veitía y Ballet Litz Alfonso): una bastaba. Aunque diferentes en sus presupuestos, los organizadores de la gala debieron optar por lo más puro o lo más moderno. Muy agradecida la reposición de *Michelangelo*, esta vez con la interpretación del gran bailarín Alain Rivero de DCC. Aquí el Ballet Nacional de Cuba presentó el pas de

deux *Agon*, de Balanchine, decorosamente interpretado por Sadaise Arencibia y Javier Torres. También estuvieron el Ballet de Tropicana y el Conjunto Folclórico Nacional.

El bloque artístico de la primera parte fue representativo, hizo una síntesis de lujo del quehacer danzario en Cuba. Ese objetivo se cumplió. También fue inteligente darle al público la posibilidad de recordar o conocer a una de nuestras principales bailarinas, Perla Rodríguez, quien supo vencer contratiempos y nerviosismo para leernos el mensaje nacional por el Día Internacional de la Danza. Cuando digo inteligente me refiero al hecho de que en una persona, Perla, se juntan la figura a la que se rinde homenaje, con ella misma homenajeándonos, ofreciendo su vital presencia. No tengo la misma percepción del mensaje internacional leído por el profesor griego Alkis Raftis. La danza no necesita ser comparada con otro arte. El paralelo establecido con la arquitectura y los arquitectos es, cuando menos, pobre. Existen millones de palabras, de frases que sirven para comprometerse, afianzar, ayudar o aglutinar.

Lo peor de esta gala, lo que más afectó su calidad artística, fueron la animación y la cursilería escrita en el guión. Esta deficiencia quizá se deba a querer mal copiar de eventos similares que transcurren en el resto del mundo. Tan alta calidad de las obras y de los bailarines del primer bloque, se vio ensombrecida por una presentación que pretendía ser coloquial y resultó kitsch.

Cuando Rafael Hernández leyó el acta del Premio Nacional de Danza 2004, sonaron las fanfarrias, bajó un arco de la ópera e hizo su entrada el maestro Alberto Méndez. ¡Gloria al maestro! Sí, pero ¡la idea de tanto ridículo escénico fue con la intención de que se mostrara suficiente contraste con la obra del premiado? Si el objetivo era contrastar

inmensidad con mediocridad estoy de acuerdo. Si era poner lentejuelas donde sobra talento, entonces insisto en reparar tal ignominia. Prefiero no hablar de la interpretación por el Centro Prodanza de la genial obra *Muñecos*.

Final

Si es edificante que coincida la entrega del Premio Nacional de Danza con la gala que celebra el Día Internacional de la Danza, esta no tiene necesariamente que ocurrir en Los Días de la Danza. Quizá la celebración en otra fecha del festival, permita que tanto la divulgación como los participantes se centren más en Los Días... Quizá sea la fecha, aunque no lo creo.

Teniendo en cuenta que el Festival Internacional de Ballet se encarga de difundir esa manifestación, Los Días de la Danza puede reservarse sólo para la danza contemporánea y el folclor, como en la práctica está sucediendo. Dos o tres semanas en dos salas teatrales, una dedicada al folclor y los espectáculos de variedades –la sala Avellaneda del Teatro Nacional– y otra dedicada a la danza contemporánea –Teatro Mella– permitiría ajustar la programación de modo que se puedan realizar simultáneamente, la muestra de danza joven y funciones completas por grupo, en cada manifestación, en cada sala teatral.

La propuesta es que, una vez concluido Los Días de la Danza, ya debe empezar a trabajarse en la próxima edición. Si ahora mismo no está ocurriendo así, podemos esperar de la duodécima más agonía. (Vladimir Peraza Daumont)

Tramas de Mayo Teatral

Con su ya estable frecuencia bienal en los años pares, la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral se constituye en límpido oasis para el disfrute del panorama escénico de la región enunciada en su nombre, tan cara ella a los cubanos, pero cuyo mejor arte teatral no siempre conocemos mediante el contacto directo.



Precisamente al más importante vehículo de ese conocimiento entre nosotros, la revista *Conjunto*, estuvo dedicada esta edición de 2004. La publicación guarda cual verdadero tesoro a lo largo de sus cuarenta años, que ahora celebra, todo el quehacer escénico de América Latina, acompañando y estimulando desde su fundación el despertar, el crecimiento y la toma de conciencia del teatro de nuestros países. El mismo que se dio cita desde los sesenta en la Casa de las Américas, aupado por la propia revista, responsable por derecho y perfil dentro de la gran institución, creada hace cuarenta y cinco años por la Revolución y Haydee Santamaría, de la relación con el arte teatral latinoamericano.

Hizo bien entonces el Mayo Teatral en rendir homenaje a su más cercana progenitora con un Encuentro de Revisteros (que pudo centrarse más en especificidades del mundo editorial y no tanto en una conversación general e incompleta

repasando la escena de la región), así como días antes la Casa recordando por su aniversario cerrado al guatemalteco Manuel Galich, fundador en ella de *Conjunto* y del Departamento de Teatro; mientras a través del propio evento, nos convocó a rememorar, si bien solamente de manera genérica, a Don Atahualpa del Cioppo en su centenario, una figura cenital en este vital entramado.

Mayo Teatral 2004 no opera partiendo de un lema que organice de antemano un sentido. Nos coloca frente a un panorama donde cada presencia significa la punta de un

iceberg o, mejor, el extremo de un hilo que, de poder recorrerse completo, nos guiaría por distintos senderos del teatro latinoamericano y caribeño. Distintos en cuanto a modalidades, visiones, estéticas, concepciones de trabajo... Claro que no todos los senderos, cuestión imposible. Ni siquiera obligatoriamente los mejores, si es que esto fuera posible de determinar. Pero sí frente a núcleos artísticos representativos y de calidad, cuya presencia, decía, responde en cada caso y en su relación con la totalidad, efectivamente, a un sentido: el de «abarcar» o «apresar» mediante extrema selectividad la vida del teatro hoy en el continente.

También se infiere cierto interés en mostrar a público y teatristas cubanos, receptores esenciales de la Temporada, ángulos

poco explorados en la escena insular. De ahí el cabaret de Las Patronas (México), las búsquedas «antiteatrales» de Eduardo Pavlovsky (Argentina) y Macunaíma (Brasil), el «musical» de Matacandelas (Colombia) y el performance según Elia Arce (Costa Rica-Estados Unidos). El mismo propósito de los varios talleres o encuentros realizados por los maestros líderes de estos grupos.

Se nos revela así Mayo Teatral como un evento bien concebido, ejecutado con perfección por la poderosa maquinaria de la Casa de las Américas, profusamente promocionado y, a fin de cuentas, muy eficaz. Algunos insisten en compararlo con el Festival de Teatro de La Habana, con el cual ha logrado una feliz alternancia anual que debería redundar en un contraste mayor entre ellos en cuanto a la participación extranjera. Si el Mayo es latinoamericano por esencia, el Festival debería insistir más en la escena internacional de otras partes del mundo. Añadiría que la diferencia de magnitudes los hace incomparables, excepto en la búsqueda de sentido y eficacia global que urge al Festival de Teatro de La Habana.

Por su parte al Mayo Teatral conviene revisar las bases de la participación nacional. Con el bien ganado prestigio desde donde es convocado, vale la pena arriesgar más a la hora de invitar a los grupos cubanos porque, entre otras cosas, el evento es un espacio singular para dar a conocer a nuestros colegas de Latinoamérica y de otras partes lo mejor del quehacer insular. Aunque entendible en el marco institucional, la base «contenidista» de partir de alguna obra del repertorio latinoamericano como requisito para ser seleccionado es en primer lugar asimétrica, pues no se aplica tal rasero para los participantes no cubanos; no contiene, obviamente, ninguna garantía de calidad y niega la mismísima condición latinoame-

ricana de cualquier puesta en escena cubana, parta de donde parta. Por Cuba participaron Teatro Icarón (Matanzas) con *Flores de papel*, dirección de Miriam Muñoz; Teatro Escambray con *Voz en Martí*, de Carlos Pérez Peña; Estudio Teatral de Santa Clara, con *El traidor y el héroe*, de Joel Sáez; Danza Contemporánea de Cuba con *Compás*, de Jan Linkens; Compañía Teatral Hubert de Blanck con *Luminaria*, de Abelardo Estorino y el proyecto de Daisy Granados y Pastor Vega sobre *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, los tres últimos de Ciudad de La Habana.

También puede asimilar, de cara a próximas ediciones, la inclusión del teatro para niños y de títeres, una ausencia evidente de esta convocatoria.

Aún decisivos, los conceptos van cediendo espacio en la memoria a favor de los espectáculos. En la retina guardo las imágenes de ellos: la parquedad de medios de la tropa de Antunes Filho con su Macunaíma forzando los límites del teatro en *Prêt à porter 6*, sin que todavía tales ejercitaciones pasen de serlo. Las estaciones en la misma dirección de Eduardo Pavlovsky, algo vencidas en *Potestad*, plenas en todo su histrionismo en *La muerte de Marguerite Duras*. La inolvidable lección de sencillez, inteligencia, valentía y pasión de Las Patronas, Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe, en *Arquetipas*, puesta en escena sabia en la relación entre sus elecciones temáticas y sus medios teatrales a través del cabaret. Los impactantes montajes de Matacandelas, divergentes entre sí mas tensados por unos mismos principios que brotan cual flores diferentes, asentados en específicos procesos de laboratorio en pos del hallazgo de las claves ideológicas y técnicas requeridas por cada texto. Con virtuosismo y entrega, casi indistinguible entre individuos y

colectivo, los actores ofrecieron sus visiones, de Sylvia Plath, musical en *La chica que quería ser Dios*, coral en la *Medea*, de Séneca. El arriesgado planteo escénico y comunicativo de Elia Arce en *Primera mujer en la luna*, un performance que quiere ser precisamente «vida» y no «teatro», aunque no debería vulnerar ciertas «reglas» de la representación para ser más eficaz. O *El nica*, de César Meléndez con La Polea (Costa Rica) que, por desgracia, no pude ver.

Sustanciosamente polémico, como debe ser, Mayo Teatral 2004 es ya memoria de parte de la trama siempre renovada de la familia teatral de la América nuestra. Que así sea otra vez en La Habana. (Omar Valiño)

Pequeño diario de campaña

Este año 2004, en el ciento nueve aniversario del desembarco de Martí en tierra cubana, el grupo Teatro Escambray fue invitado a participar en las conmemoraciones que al efecto tienen lugar, cada año, en ese lugar. Fecha ya declarada *histórica* por la provincia de Guantánamo. Presentaríamos *Voz en Martí*, lectura escénica que parte del libro *Martí, el Apóstol*, de Jorge Mañach.

Campismo de Cajobabo: playa también de piedras, un manantial y un río, montañas al fondo, exuberancia. La sala de video anunciaba *Todo sobre mi madre*. Se suspende por falta de público. A última hora se sustituye por *Underworld*: vampiros que persiguen a vampiros que persiguen a vampiros... –sala repleta.

A esa hora, poco después de las siete y media de la tarde, el peñón enorme, distante uno o dos kilómetros, donde está «la playita» (al pie de Cajobabo), refulgía esplendente entre el azul profundo del mar y el cielo translúcido. La luz dorada hacía posible distinguir el

monumento. Mientras, en los alrededores del restaurante del pueblo, los pobladores se aprestaban para bailar al ritmo del Órgano Oriental y a beber ríos no precisamente de leche y miel.

Antes habíamos visitado el sobrecogedor bosque martiano donde un hombre, cubo a cubo, regaba las posturas de árbol de Nin recién sembradas, que formarán una especie de alameda hasta el anfiteatro rústico donde, ya enamorados del lugar, decidimos que se haría la lectura al día siguiente, aún sin audio (audio que nunca apareció), después de la «actividad central» que se celebraría en Playitas. La noche del 10 fue la del acto patriótico en el patio del pequeño museo, providencialmente retirado.

Por estos días, hace ciento nueve años, Martí escribió sobre la belleza de la noche que no dejaba dormir, sobre la música de la selva «compuesta y suave como de finísimos violines». La que nos acompañó en esta noche nuestra, más que música, fue una erupción de ruido que podía provenir, frenético y agresivo, de cualquier cabaña o pista de baile.

En la mañana, expectantes y trasnochados, logramos algo que parecía imposible: cruzar la carretera.

En el bosque, donde esperábamos poder actuar en algún momento, se disponía la colorida mesa para la *merienda martiana*, «opulenta y premiosa», de la que disfrutarían algunos de los asistentes al regresar del acto central.

Fue imposible aún el intento de leer.

Entonces la directora del museo, de ojos insondables, nos pidió irnos al patio con los participantes del encuentro teórico que allí se había celebrado. Eran personas provenientes de Jiguaní, Holguín y otros puntos de la geografía oriental. Imías, municipio al que pertenece Cajobabo, y Jiguaní, donde está la tierra de Dos Ríos, se hermanan cada año en estas citas de cubanos amantes de su historia y de sus próceres.

Afortunadamente en aquel grupo de gente no había ninguna «presidencia». (Ya una «presidencia» había considerado y dictaminado que una lectura de dos horas era demasiado para la presidencia). No, esta sólo era una reunión de almas que disponía de tiempo y quisieron

encontrado aquellos hombres cuyo azaroso desembarco estábamos recordando. A la sombra de unas caletas, con viento y mar fuerte, sol radiante y un atávico olor a pescado frito, leímos, al fin, *Voz en Martí*.

Yo recordaba, y cito, «Isla famosa»: A qué, naturaleza embravecida,/ A qué la estéril soledad en torno/ De quien de ansia de amar rebosa y muere?! (...) ¿En pro de quién derramaré mi vida?

Al terminar —eran ya las 3 y 25 pm— alguien gritó: «¡Viva la cultura cubana!» Ahí estaba la respuesta. Jiguaní nos invita a leer el año que viene en Dos Ríos.

Nota: Al día siguiente, en medio de una precipitada retirada, nos llegó el comentario del Director de Cultura de Imías, a quien en ningún momento vimos. Pasó en uno de los jeeps y al saludar con ambos brazos, exclamó jubiloso: «¡Ahí está mi gente!» (Carlos Pérez Peña)

Crítica y teatro: apuntes de un encuentro en Santiago de Cuba

A propósito de las recientes jornadas de labor del Taller Itinerante de la Crítica, el tema de la crítica teatral y sus relaciones con la práctica creadora actual en nuestro país, volví a motivarme para proponer otras aristas del problema. Muchas de estas ideas pueden resultar ya viejas. Dichas de modos distintos, las he publicado en diferentes medios gracias, especialmente, a los imperativos editoriales de Norge Espinosa, a las discusiones con Marilyn Garbey, Abel González Melo y Jaime Gómez Triana, amigos cercanos, y a los recurrentes intercambios con otros compañeros de profesión y con mis propios alumnos.

Muy diversas han sido las señales emitidas a partir de sus aproximaciones a las propuestas artísticas, en dependencia de las circunstancias en las que los nexos entre los procesos creativos y las lecturas críticas se han



Era un flujo indetenible y veloz de jeeps y Ladas en ambas direcciones, además de estudiantes, coros, «participantes en general» y vendedores con sus tarimas que ofrecían pitusas y otros productos (útiles o suntuarios) a módicos precios.

provecharlo en un evento que no consiste más que en el placer de escuchar el verbo del Apóstol, en meditar con él y sobre él. Adultos jóvenes y viejos, estudiantes de secundaria asombrosamente absortos, la Directora, el Director de Patrimonio del lugar, la Especialista, los empleados del museo... gente sencilla y noble como las que deben haber

producido. Sin embargo, por encima, incluso, de preferencias genéricas, estilísticas, metodológicas o valorativas, no se puede dudar hoy día de un ejercicio crítico que muestra madurez, permanencia, compromiso con el oficio teatral, conocimiento y sed de apertura hacia el universo artístico que justifica y fundamenta su praxis cotidiana.

Por supuesto que mis palabras no pueden eludir las zonas oscuras que aún no hemos logrado esclarecer. La voluntad individual, además de marcar efectivamente el gesto personal de cada crítico, muchas veces hace desvariar el discurso encargado de colocar, o al menos ubicar las obras en un sitio adecuado dentro del sistema de valores históricos y concretos que construimos dentro del ámbito teatral. Creo que precisamente por eso nos *unen* demasiadas diferencias y por ello, más que un pensamiento valorativo o analítico *gremial*, hasta ahora sólo hemos articulado un sistema de referencias oportunas, pero a mi modo de ver todavía muy casuísticas o puntuales, lo que pudiera ser un rasgo de identidad correspondiente al estado actual del cuerpo teórico, pudiéramos llamar teatrológico si lo consideramos globalmente, que acompaña, participa y forma parte de la actividad teatral cubana.

El ejercicio de la crítica teatral en nuestro querido ambiente de las tablas es un acto de fe y constancia a prueba de no pocos sinsabores. Para demostrarlo, ahí están cientos de cuartillas y anécdotas acumuladas a lo largo de los años por mis compañeros y maestros de profesión. Sin embargo, aunque algunos califiquen esta actividad especializada como *un mal necesario*, a pesar de todo, también es *un bien inexcusable*. Pero lo es en la medida que se constituya desde su espacio y su rol oportunos. La crítica no es el centro de la práctica artística, eso por más que lo sepamos no siempre lo asumimos plenamente.

No está ella en el centro del escenario. Tampoco ha de instalársela fuera de los teatros o *en la acera de enfrente*. Tal gestión corresponde a todos por igual.

El trabajo que por más de cuatro años hemos desarrollado en el Taller un grupo de críticos y creadores, ha procurado hallar *respuestas originales* a las interrogantes igualmente inéditas planteadas por las obras. No hemos tenido tiempo ni oportunidad para valorar el alcance de nuestra empresa, surgida por la necesidad de encauzar por senderos antiguos las urgentes demandas de la reflexión y el intercambio crítico. Con estos apuntes

El tema es largo y hay mucha tela por donde cortar. Pero prefiero cortar aquí mismo, para referir los gestos de verdadera entrega apasionada, abierta, franca, desprejuiciada, liberadora y estimulante, propiciados por las sesiones del Taller. Han sido varios los encuentros en los que nos hemos detenido a mirarnos a los ojos directamente y hemos sido capaces de poner a un lado nuestras retóricas *discrepancias y tendencias*, para conversar en aras de hacer más

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Wemilere para Edipo,
Laboratorio Teatral Palenque

no puedo ofrecer valoraciones conclusivas sobre una experiencia esencialmente grupal, como su nombre sugiere. Sólo aspiro a llamar la atención sobre la voluntad que hemos materializado mediante el análisis edificador que necesita el teatro, en tanto oficio colectivo y proyecto cultural integrador de todos los que lo hacemos y lo defendemos arriba de preferencias estéticas y lenguajes expresivos diferenciadores.

En nuestras trayectorias azarosas, como artistas o como críticos, si miramos bien, hallaremos más de una coincidencia al revisar los pasajes amargos que unos y otros hemos atravesado mientras *levantamos* el arte al que dedicamos todos los empeños. Precisamente no hemos vivido en medio de una panacea, ni hemos sido, como bien dijera Brecht, lo que se dice *amables* los unos con los otros.

productivas las acciones que se consumen en los escenarios tras esfuerzos titánicos. Acciones que son no sólo el sustento de las imágenes poéticas de nuestro teatro inmediato, sino la presencia vital de la memoria que hoy día armamos, con certezas y despropósitos, pero historia al fin y al cabo, la cual, queramos o no, legaremos a los que están aquí y a los que llegarán muy pronto.

Después de varios intentos, el Taller Itinerante de la Crítica tuvo su primera confrontación con los teatristas santiagueros. Entre el 18 y el 21 de junio, creadores y críticos acudimos a una convocatoria especial que generó otro acercamiento a la práctica teatral de una ciudad distinguida por sus singulares rasgos de identidad cultural y social. Nos encontramos en Santiago, esta vez, de manera espontánea y sin presiones *eventuales*, dispuestos al diálogo, el intercambio y el conocimiento mutuos.

Las jornadas fueron cargadas y difíciles. Vimos seis espectáculos, un proceso de montaje a punto de estrenar, hicimos tres sesiones de debate y la revista *tablas* presentó sus últimas publicaciones. El espíritu de laboratorio marcó el tono de esos días en los cuales una generosa representación de artistas estuvo presente en las funciones y en los coloquios. Y es ese el primer elemento que quisiera resaltar, porque nutrida y permanente fue la participación de los creadores que volvieron a ver los espectáculos de sus coterráneos después del recién celebrado festival Máscara de Caoba,

críticos, sino nosotros, los críticos, en igualdad de condiciones, nos expusimos a la observación de los artistas y de algunos espectadores. De ahí, también, la singularidad del evento.

El programa de trabajo estuvo integrado por *Versus*, espectáculo de Calibán Teatro, basado en el texto original *Giordano Bruno*, de Tomás González, versionado y dirigido por Norah Hamze; *Meñique y yo*, espectáculo para niños, dirigido por Orlando Barthelemy, y la presentación

quemado en la hoguera es atravesada continuamente por otras intervenciones textuales que entrecruzan anécdotas y escrituras con un explícito propósito aleccionador en contra de las castraciones, las mutilaciones y las intolerancias que aún hoy hacen difícil el camino del conocimiento verdadero. Inquisición y militarismo, oscuridad y prepotencia, aparecen aquí como opuestos que, entre otros contrincantes, son enarbolados por las encarnaciones de personajes que pretenden revelárenos como arquetipos permanentes en nuestros tiempos y contextos.

Ayé N'Fumbi,
Estudio Macubá



Jugueteando con el mar,
Guiñol Santiago



mostrados en esta oportunidad con un propósito distinto: la apertura de los procesos de creación a la mirada sosegada y reflexiva, idónea para el ejercicio del criterio colectivo planteado por críticos, artistas y otros especialistas del territorio.

El afán común de hallar valoraciones justas que permitan proyectar los resultados de la actividad teatral santiaguera hacia horizontes más anchos estética y culturalmente hablando, a partir de la diversidad de las propuestas estilísticas, de los temas abordados en los espectáculos, de los objetivos de cada colectivo y de las respuestas ofrecidas por el público temeroso y disperso que pudimos apreciar en circunstancias tan peculiares, confirió a este encuentro una impronta insoslayable. Únicamente no fueron los creadores los que se expusieron a la mirada de los

de un ensayo de *El boxeador azul*, obra escrita y dirigida por Ramiro Herrero, ambas del grupo Gestus; la puestas en escena del Teatro Guiñol Santiago *Liborio* y *Jugueteando con el mar*, dirigidas por José Saavedra; el espectáculo *Wemilere para Edipo*, conducido por Rogelio Meneses con el Laboratorio Teatral Palenque y *Ayé N'Fumbi (Mundo de muertos)*, escrita por Fátima Patterson, quien la llevó a escena junto a Mateo Pazos con el Estudio Macubá.

Cada espectáculo nos permitió realizar productivas sesiones de análisis en correspondencia con la complejidad y las dimensiones de sus resultados escénicos. A continuación voy a referirme a las obras que fueron objeto de un interés más notable, según mi criterio personal.

Versus pretende profundizar en la teatralidad que el grupo Calibán Teatro ha generado como sello distintivo de su práctica creativa, de ahí que sea el actor el eje central del espectáculo concebido por Norah Hamze. La historia del científico que fue

La puesta denuncia abiertamente y sin falsas apariencias la sordidez depositada en la historia que le sirvió de inspiración. Sin embargo, el afán documental y testimoniante subyacente en la fábula dramática integrada por diversos materiales dramaturgicos, oscurece y hace retórico el lenguaje espectacular. Duplica recursos escénicos, literarios y verbales que conducen a los actores hacia manifestaciones demasiado externas y precipitadas de los caracteres representados a grandes trazos, en medio de un andamiaje escenográfico y de vestuario susceptible de mayor sencillez en aras de aumentar sus posibilidades sugestivas.

Trabajar con textos dramáticos y literarios complejos, conceptual y estilísticamente, es un reto vigente en la creación de Calibán Teatro. Su

propuesta de *Versus* lo confirma y acentúa el valor de la experiencia formadora, para nada complaciente y llana emprendida por el colectivo en la montañosa geografía santiaguera, desde la cual insiste en proyectar un lenguaje espectacular flexible por sus formulaciones espaciales y poético por el tratamiento lírico de las diversas fuentes literarias, dramáticas y orales que sustentan el trabajo escénico y el desempeño del actor, sobre quien descansa el peso primordial de la imagen teatral distintiva de las producciones de la agrupación.

Considero muy oportuna nuestra participación en un ensayo de *El boxeador azul*, abierto especialmente al Taller Itinerante de la Crítica, lo cual quiero agradecer en nombre de mis compañeros.

La puesta en escena de Ramiro Herrero con el grupo Gestus parte de un texto de su autoría, el cual posee un marcado acento crítico a través de un lenguaje de notoria procacidad naturalista. La fábula se organiza a partir de la superposición de diversos planos narrativos y de acción que pretenden estructurar azorosamente la cronología de la vida de un boxeador fracasado. Para ello acude a sus recuerdos del desasido entorno familiar que le tocó en suerte, hilvanando cada uno de los nudos de acción en los cuales la vida le jugó siempre, a pesar suyo, una mala pasada. Al final, la historia cruda se deshace en melodramáticos excesos y reiteradas turbaciones que ponen en duda su evidente voluntad cuestionadora del *aquí* y el *ahora* en el que ha de insertarse la obra.

Y lo más preocupante de esta propuesta resulta justamente su interés problematizador sobre las difíciles condicionantes históricas a las cuales los cubanos nos enfrentamos día a día. El espectáculo se inscribe en una larga ejecutoria de obras que intentan reflejar críticamente nuestra realidad, ambicionando, como

afirmara Ramiro al presentarnos el ensayo, romper convenciones y hacer *rabiar*, reflexionar, actuar e incidir en nuestros problemas más urgentes. Sin embargo la oferta es superficial y esquemática, localista y caricaturesca, excesivamente abarcadora de contingencias y carente de elaboraciones poéticas, tan caras a cualquier expresión del arte.

El boxeador azul reúne formas de hacer y procedimientos que podemos identificar como *vernaculares*, mezclados con estrategias dramáticas pretendidamente contemporáneas. El resultado padece demasiadas mixturas que si bien pudieran facilitar al espectador el reconocimiento de los hechos y las peripecias, lo harán sentir muy extrañado ante tantas imágenes

Como quiera que se trate, el encuentro con esta obra formó parte de un proceso. No dudo que el público reirá. Sobre todo eso, reirá, cuando se vea desconcertado frente a un espectáculo como este. Será un impacto. Creará expectativas. Pero me pregunto: ¿cuáles? Quiero confiar en la inteligencia, la sensibilidad y el buen gusto de los espectadores santiagueros para saber discernir la paja del grano en medio de la confusión temática, ideológica, formal y conceptual que esta obra apunta, de manera casi irreversible, desde su génesis. Pero, ya lo dice el refrán, *árbol que nace torcido...*



vulgares que se juntan en el discurso y la fabulación del espectáculo. Imágenes que, también al decir de Ramiro, responden a su personal comprensión de una estética fundamentada en elementos escatológicos, los cuales, en este caso, aparecen enarbolados como fin y no como medio de interrogación sobre la realidad y sus contradicciones, sin que estos lleguen a constituirse en recursos expresivos de tal condición, al no elevarse de la chata y pueril reproducción de los hechos que operan como referentes para el autor y director al presentar su argumento y sus visiones teatrales, emparentadas en demasía con fórmulas costumbristas anquilosadas.

Liborio, la puesta en escena del cuento tradicional, dirigido esta vez por José Saavedra con el Teatro Guiñol Santiago de Cuba, trajo un viento más fresco para la programación del Taller. El espectáculo es susceptible de una revisión dramática en aras de una síntesis más precisa de la fábula, desperdigada ahora en hechos anecdóticos o reiteradas apoyaturas musicales resueltas efectivamente por los titiriteros que, sin embargo, no consiguen llevar la puesta hacia una estructura sólida que soporte su innecesaria extensión.

Un armónico y arriesgado concepto de diseño y manipulación, cuidadosa factura escénica, posiblemente más atractiva en un espacio mayor que el apretado escenario de la sede del Guiñol, un reconocible trabajo de interpretación conjunta desarrollada por los actores

mediante técnicas diversas proveedoras de hermosura para la imagen teatral, la cual, no obstante, debe cuidar sus excesos momentáneos de *belleza poética*, fundamentan los aciertos de la propuesta del grupo.

Rogelio Meneses, con el Laboratorio Teatral Palenque, presentó en *Wemilere para Edipo* un trabajo escénico de innegable envergadura respecto a la exploración de las interacciones entre los rituales o ceremoniales contentivos de ritos y mitos procedentes de la antigüedad clásica helénica y de la arcaica temporalidad de los modos culturales oriundos del África nuestra, tan presente y palpitante en Santiago y, particularmente, en la obra de este actor, dramaturgo y director.

Siguiendo la línea de su antológica lectura espectacular de *Réquiem por Yarini*, en el reconocido montaje de *Baroko*, Meneses hace transcurrir los hechos y los personajes de la historia de Sófocles por las dimensiones ceremoniales del *wemilere*. Bajo esos condicionamientos, en el espectáculo se mezclan azarosamente estructuras composicionales al trasladar la fábula griega al contexto representacional enraizado en la cultura afro y sus procedimientos vinculados con las ceremonias correspondientes a su propia liturgia religiosa.

La preclara linealidad de la historia griega, resaltada por la transparencia y la solidez de su acción, se dispersa en el discurso escénico, debido, fundamentalmente, a la imperiosa voluntad de traducir un texto con identidad y procedimientos muy singulares como es *Edipo rey*, a un lenguaje que le resulta, al cabo, extraño respecto a sus maneras de concebir y exponer los acontecimientos. La fábula y su representación sólo intercambian en el espectáculo sus contenidos a nivel formal y no a partir de los núcleos profundos de la acción. De ahí el

abigarrado, extenso y retórico ejercicio de los actores que expresan, con inesperada gestualidad y desiguales enunciaciones vocales y sonoras, el forcejeo desconcertante y dilatado entre dos cuerpos dramáticos y espectaculares que aún no han encontrado su justo acomodo en esta opción teatral.

El Estudio Macubá, por su parte, ofreció un espectáculo asentado *orgánicamente* en su ámbito social y cultural. *Ayé N'Fumbi (Mundo de muertos)*, escrita por Fátima Patterson y llevada a escena por ella con la colaboración del actor Mateo Pazos, es un *montaje* seductor por sus formas expresivas y por el tratamiento desenfadado de una historia construida a medio camino entre la vida y la muerte, el pasado, el presente y el porvenir.

Al patio de una cuartería santiaguera regresa de la muerte una mujer con la pretensión de trocar el destino inexorable de su hija, afanada, como todas las mujeres de este tiempo, en procurar mejores horizontes para su vida. Por eso hay dos planos narrativos convergiendo en la fábula dramática. Dos planos que también se funden en las encarnaciones alegóricas de los personajes, presentados como tipos sociales de contornos muy distintivos, reconocibles por su comportamiento *real*, así como por su modelación arquetípica a partir de las alegóricas alusiones que establecen con distintos orishas del panteón yoruba, asumidos en su condición de modelos de comportamiento y no únicamente como señales unívocas de los referentes religiosos.

Desde el cruce de los caminos de la vida y la muerte se levanta el entramado de la acción que avanza linealmente, a pesar de sus tropiezos y reiteraciones, producidas generalmente por la necesidad de exponer causas y motivos que no se desprenden de los acontecimientos representados. La evocación narrativa

funciona en esos momentos como recurso dramático que intenta amplificar, extender y complejizar las peripecias de la acción en uno u otro de sus planos expositivos. Ahí se esconde la semilla de la dramaticidad de esta historia protagonizada por mujeres y localizada en la *marginalidad*, como contexto temático y conceptual que halla en las formulaciones teatrales de Fátima una constante metafórica, devenida signo de teatralidad integradora de la oralidad, la amplitud de los registros danzarios, musicales y sonoros y la apoyatura del barroco compendio visual inherente a la fisonomía cromática, espacial y objetual recurrente en sus producciones escénicas.

Ayé N'Fumbi resulta igualmente un espectáculo *imperfecto*. Lo digo con la certeza de hallarme frente a una obra que no se agota en evidencias ni en pintorescas elaboraciones *folclóricas* de nuestro presente. Hay en ella sutiles y expeditos acercamientos a problemáticas localistas, enarbolados escénicamente a través de recursos congruentes con las formas expresivas de su entorno, transmutadas por un lenguaje teatral que identifica a esta agrupación y a su directora, entre otros aspectos, por el uso generoso de los elementos característicos del segmento de la cultura popular que los inspira. Y es *imperfecto* porque no lleva hasta sus últimas consecuencias, con el tiempo y la cadencia necesarios, el desarrollo de los sucesos que enuncia, porque precipita el final de la fábula, porque teatraliza en exceso pasajes que en sí mismos son teatrales y deja en penumbras otros momentos que demandan mayor claridad discursiva.

Ayé N'Fumbi es imperfecto, y eso es bueno, porque hace pensar en el *doble* de esta representación teatral. Nos empuja hacia la realidad originaria, arrastrados por preguntas que se desprenden de las posibles lecturas que esta fabulación escénica

halle entre los hombres y las mujeres tributarios de la sustancia inicial de su génesis poética. En su *imperfeción* se encuentra su posibilidad de crecer hacia diversos destinos. Sea en dirección a sus propias fuentes y contextos, frente a las personas naturales que *viven* la altura concreta de la fábula dramática, o hacia su teatralización elaborada. Pero esos son caminos posibles para una propuesta poética que ya existe con una estatura propia y, desde sus singulares condiciones de nacimiento y progresiva maduración, dialoga con otras piezas antológicas del teatro cubano que han llevado a la escena el copioso registro de contradicciones e ideales latentes en los ámbitos de la cultura popular, como lo han hecho a sus modos y en sus momentos creadores como Carlos Felipe y Eugenio Hernández Espinosa.

La presencia del Estudio Macubá con *Ayé N'Fumbi* en el Festival de Teatro de Camagüey, será una oportunidad insoslayable para verificar, a otros niveles, los acertijos y encantos que la obra aún encierra.

Luego de considerar grosso modo las proposiciones de nuestros compañeros de Santiago, y sin ánimos de concluir una reflexión permanentemente abierta, quiero apuntar algunas razones generales que esta cita me ha permitido ubicar con mayor precisión respecto al teatro santiaguero, las cuales se hallan enlazadas a otras zonas de nuestra geografía teatral.

Ante todo quiero hacer notar el interés evidente de trazar caminos creativos bien diferenciados entre cada uno de los colectivos que nos abrieron sus puertas. De una u otra forma, entre ellos hay nexos que los vinculan al entorno cultural tradicional de Santiago, ya sea por la imbricación local de sus temas, lo cual no significa a simple vista una mirada reducida de su contexto en la generalidad de los casos, o por el apelativo a recursos expresivos de fuerte arraigo en el

lenguaje del teatro de las relaciones, la oralidad, la presencia protagónica de la música, la desenvoltura con la que intentan seducir al espectador, la complicidad que pretenden establecer con el público a partir del empleo de signos expresivos verbales y gestuales propios de su ámbito, e incluso por una apropiación muy irreverente de referencias textuales clásicas en franca convivencia con manifestaciones de la cultura popular tradicional, frecuentemente erigida esa convivencia objeto central de la representación escénica.

En Santiago, como en cualquiera otra ciudad de nuestro país, podemos encontrar imperfección y vitalidad, voluntad indagatoria y parálisis creativa, ingenuidad imaginativa y autenticidad de expresiones y contenidos, pretensiones elevadas y resultados apocados; todo ello en medio de un interés evidente de *hacer teatro* a toda costa, incluso más allá de las terribles condiciones materiales y técnicas en las cuales trabajan la totalidad de los grupos, situación que bien merece una atención esmerada y urgente por parte de las instituciones gubernamentales responsables.

Nadie puede dudar de la fecundidad del teatro santiaguero. Obras y artistas están presentes allí para confirmarlo. Sin embargo, no puedo dejar de alertar sobre la urgencia de ensanchar aún más concientemente la mirada de los creadores sobre el universo cultural contemporáneo, de tal modo que sus propuestas puedan ubicarse adecuadamente en el camino renovado de la tradición y no en la peligrosa dinámica reiterativa de fórmulas que mezclan pasado y presente, localidad y universalidad, antigüedad y contemporaneidad, como si se tratase de recetas fáciles y rápidas de hacer.

Las promociones más jóvenes de creadores están urgidas, al igual que

sus maestros, de niveles y formas más activas de confrontación, preparación, información y conocimientos que impulsen la creatividad potencial existente hacia un estadio de desarrollo consecuente con los rumbos actuales del teatro en sus múltiples sentidos y modelos expresivos, los cuales no se *detienen*, precisamente, en el complejo, difícil, agotador y titánico esfuerzo de producir un espectáculo. Se trata, claro está, de una problemática más abarcadora que supone la búsqueda de respuestas disímiles a la pregunta elemental y a veces muy urgente de ¿por qué y para qué el teatro?

Como acto de compromiso, estos apuntes los presento para registrar el evento que demostró su pertinencia y su necesidad. Los críticos recibimos señales de atención sobre zonas creativas que demandan un mayor énfasis analítico y pudimos encauzar un diálogo profesional serio y elevado en concordancia con la situación especial de esta inolvidable estación de nuestro recorrido itinerante. Las innumerables dificultades que rodearon y afectaron *logísticamente* el Taller, iniciadas por el atraso indiscriminado de los vuelos de Cubana de Aviación y continuadas luego con la precariedad del alojamiento y la alimentación, entre otros factores *objetivos* y *subjetivos*, no impidieron que el empeño de hacer este proyecto se malograra.

La meta era alta y se cumplió. Por eso debemos estar agradecidos a los creadores santiagueros, a Norah Hamze que dio cuerpo a esta idea, a la UNEAC, al Consejo de las Artes Escénicas y a muchos amigos y colaboradores que ratificaron el calificativo de *hospitalaria* a la Ciudad Héroe. Ojalá los proyectos y aspiraciones planteados en medio de las discusiones de las obras, hallen buenas luces y mejores aguas para que germinen en medio de los caminos a veces angostos de nuestro teatro de cada día.

Estuvimos en el *elenco* del Taller Itinerante de la Crítica en esta sesión: Marilyn Garbey, Norge Espinosa, Omar Valiño, Abel González Melo, Jaime Gómez Triana, Pedro Morales y Eberto García Abreu.

Después de esta *aventura crítica*, de la cual salimos airosos y gratificados todos los participantes, los miembros del Taller nos disponemos para otras encomiendas que aporten nuevas motivaciones para ampliar las relaciones edificadoras de la crítica y la creación, pues más allá de las contingencias, confirmando el axioma de Estorino, estamos vivos y cambiamos. O al menos lo intentamos. (Eberto García Abreu)

Manos para un Títere

Me parecía una buena idea y un buen titular para un evento que concentraría lo mejor del mundo titiritero cubano en el oriente del país... Sin embargo, pronto los hechos se encargarían de desmentir lo que soñaba o esperaba vivir por



Guantánamo y Baracoa... Faltaba ponerles manos a los títeres, manos organizativas y con ideas claras dentro de las limitaciones de los recursos y del medio.

A mí me ilusionaba poder fotografiar semejante evento, vivirlo internamente y disfrutarlo, contribuyendo a que las imágenes fuesen testimonio de un trabajo y un quehacer.

Pronto me di cuenta de que era un evento para la galería, para el expediente o para el (de)mérito del organizador más que un evento para los propios titiriteros, para el público especializado, para los niños y para la población en general. No quiero hacer leña de lo sucedido, simplemente mencionar que los «eventos teóricos» ni eran eventos ni eran teóricos, eran eventos para el autoconsumo de los propios participantes... Ello manifestaba claramente la falta de organización y de ideas en la concepción del evento. ¿A quién iban dirigidos? ¿A la población del lugar, a los participantes? Muy lejos el debate sobre temas tan importantes como el uso del lenguaje o la importancia de un buen texto en el títere y por el titiritero, o los valores y la ética, los metalenguajes, los nuevos recursos de la tecnología, etc. Aspectos que deberían ser debatidos entre los propios titiriteros.

Pero si los eventos teóricos me desilusionaron, mucho más la incapacidad para realizar los espectáculos en ambas ciudades. Nos movíamos a golpe de guaguas que iban al consumo del tiempo en espera de a lo sumo dos espectáculos por día. Tiempo perdido en demasía. Sensación de inutilidad, de sentirse infrutilizado. Tres viajes al día para asistir o participar en qué.

Muy lejos quedaba además el trabajo en el ámbito escolar «cómo confeccionar un títere» o el trabajo de las voces con los alumnos de las escuelas en las jornadas matutinas en las que los organizadores deberían exprimir a los maestros titiriteros y ubicarlos en aulas o centros escolares que ya previamente tuvieran un trabajo elaborado en torno al títere.

Y es que organizar no es sólo convocar y buscar un alojamiento. Organizar supone un trabajo previo, trabajo de equipo repartiendo responsabilidades que permitan llevar a buen término el evento. Organizar supone tener unas ideas claras de lo

que se quiere hacer y adónde se quiere llegar, y sobre todo que el público infantil no sea únicamente un consumidor más, sino que sea el protagonista. Es decir, que sean capaces de poder hacer sus propios muñecos-títeres, darles vida por unos minutos y representar aunque sea medio minuto una idea o una escena.

Claro que esto sería mucho pedir cuando ni como consumidores de un espectáculo pudieron disfrutarlo bien por no enterarse: funciones vacías en el Teatro Guaso, bien por el calor insoportable de la casa de la cultura de Baracoa, mientras sus parques siguieron siendo parques donde la gente tomaba el fresco en las cálidas tardes orientales... Allí, en sus parques, únicamente hubo dos funciones, una en Baracoa y la otra en Guantánamo... El público las abarrotó. (Xavier Carvajal)

Deborah Hunt en CITO

En anterior entrega de *tablas* fue comentada la creación del importantísimo Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO), coordinado por la actriz Roxana Pineda, una experiencia única en su tipo a lo largo de Isla, gestada en acción conjunta con el Estudio Teatral de Santa Clara y el Consejo Provincial de las Artes Escénicas. Bajo el tema «Mujeres escritoras para la escena» se dieron cita en Villa Clara, a principios de febrero de este año, cerca de veinte personas que debatieron y leyeron textos en el ámbito de profundidad analítica que el proyecto de CITO propicia.

Aunque fui invitado a esta edición de apertura, cuestiones imposterables me impidieron asistir a ella. Por segunda vez, dos meses más tarde, el Centro lanzó su convocatoria. Se trataba ahora, entre el 10 y el 14 de abril, de compartir el tema «Acción plástica y teatro», en esa ocasión propuesto por la artista plástica danesa Carolina Vallejo,

quien a partir de sus conocimientos y experiencias realizó un taller de creación con un grupo de artistas plásticos de la provincia, y la exposición personal «El gesto de las virtudes». Con rasgos preestablecidos por el CITO, el taller creó un diseño escenográfico para dos escenas de *Macbeth*, y en el último día del encuentro, sobre este diseño, un grupo de actores de la Escuela Profesional de Arte Samuel Feijoo, dirigidos por Joel Sáez, montó las escenas. Esta segunda edición, que he conocido por referencia, fue productiva otra vez en tanto experiencia colectiva.

presentación de sus trabajos teatrales, Deborah Hunt, neozelandesa de nacimiento y radicada en Puerto Rico, ha transmitido su magisterio en los Estados Unidos, Inglaterra, Japón, México, Guatemala, El Salvador, Argentina y Dinamarca, entre otros países. Junto a sus estudios de griego antiguo e historia, se destacan los de contorsionismo, ballet, danza moderna y pantomima. Ha publicado importantes volúmenes, entre los que cito *La maestría de las máscaras: manual de fabricación de máscaras*, y *Fabricando títeres: un manual*.

Tales referencias no hicieron sino advertirme de la cautela que debía poner en mis apreciaciones de las

orientados a la liberación de tensiones, el encuentro con una manera de andar, de gesticular, de promover y destruir un arquetipo previamente instaurado en la mente. La profesora y su acompañante, el joven y talentoso profesor puertorriqueño Francisco Iglesias, rápidamente se hacían parte integrante del equipo, conformado, como apuntaré más adelante, por muy diversos miembros.

De baúles y bolsas Deborah extraía los distintos tipos de máscaras, e indicaba las premisas del

Imágenes del taller «Más caras con máscaras»



La presencia de la gran artista danesa otorgó un nivel de legitimación al espacio.

Con tales rumores era, más que una negativa cualquiera, un acto humillante para mí ausentarme de la tercera convocatoria del CITO. Gracias a la invitación cordial de Roxana y a los arreglos de la transportación, llegué el 25 de junio a Santa Clara. El encuentro estaba previsto hasta el 4 de julio. No imaginé, al penetrar la puerta del inmueble donde el Estudio tiene su sede, el significado inmenso que las jornadas siguientes tendrían para mí, la repercusión en términos profesionales y humanos. Artífice: una maestra paciente y dedicada llamada Deborah Hunt. Incentivo: «Más caras con máscaras».

Especialista en fabricación y utilización de máscaras, titiritera y artista del performance con treinta años de experiencia en la creación y

jornadas del taller. Cautela y cuidado. Con un poco de temor, me negué a participar directamente del entrenamiento que desde el sábado en la mañana la profesora propuso, y le pedí que me permitiera mantenerme en un rincón, escuchando y anotando. Temores de fábrica que como teatrólogo conservo.

Hoy guardo todos los apuntes, algunos con dibujos garrapateados, signos y palabras sueltas que Deborah se apresuraba a destacar durante las cuatro sesiones (sábado 26 y domingo 27, mañana y tarde, quiero decir: de ocho y media a doce y media, y de dos a seis) de entrenamiento con máscaras. Mensajes claves para comprender la actitud del cuerpo que poseerá el atributo. Ejercicios físicos con alto grado de especificidad,

trabajo con cada una. Algo que resultaba agotador y estimulante era el hecho, en el que ella insistía siempre, de que todos los talleristas ejecutaran todos los ejercicios. Creo que de esta manera se consiguió una paridad en el desarrollo de las condiciones técnicas de cada uno y en la aprehensión de las circunstancias básicas que la máscara impone, desde la neutra hasta la expresiva.

Las jornadas del lunes 28 y el martes 29 se colmaron de yeso, barro y pintura. Llegaba el momento de construir las máscaras personales. Muy temprano empezó el proceso de montaje del barro sobre los moldes de yeso, gentilmente preparados por la profesora y los actores del Estudio la noche del domingo. Y sobre el barro, ya con el relieve a gusto del artista, una capa de vaselina para impedir que el *papier maché* se pegara a este. Capa y capa, hasta llegar a seis.

Demorada labor que amenizamos con música. Luego, a secar durante la noche del lunes, y de estar listas, a separarlas de la base, duras ya, para proceder a pintarlas.

El miércoles 30 y el jueves 1 de julio fueron destinados a la construcción de una pequeña pieza. La profesora asoció las máscaras según su significado y la instancia psicológica o mítica que le ofrecían. Así, en la tarde del viernes 2 se hizo la presentación pública de la pieza, compuesta por varios ejercicios breves, unipersonales y colectivos. Todos demostraron un asentamiento de las teorías expuestas por Deborah durante las sesiones previas, y sobre todo, un afianzamiento de los

FOTOS: DEBORAH HUNT Y ABEL GONZÁLEZ MELO

talleristas con sus respectivas máscaras, una indagación en términos de verosimilitud y sentido particular del nuevo código.

Esta convocatoria de CITO había sido inaugurada con la muestra de trabajo *Fogatas humanas: un camino con máscaras*, donde Deborah Hunt, sin afanes espectaculares, desmontaba los principios básicos de su quehacer en este terreno. Creo que a partir de esa noche primera comenzó la seducción, que se haría manifiesta en las sesiones, entre los señalamientos y las sonrisas de la maestra, entre su forma de vivir la máscara y su forma de provocar que otros la vivan. También el Estudio Teatral de Santa Clara mostró sus espectáculos *Piel de violetas* y *El traidor y el héroe*, así como la recién

estrenada obra *La parada del camino*. Por su parte, la profesora debatió el 3 y el 4 de julio con los públicos de Cienfuegos y La Habana. En Cienfuegos, el Guanaroca acogió su montaje. En La Habana lo hizo la sala Manuel Galich de la Casa de las Américas.

Uno de los hechos más hermosos de la organización de esta cita resultó la elección de talleristas de varias provincias del país, en lógico privilegio de Villa Clara. Así, compartimos de modo casi permanente esta familia en la tercera convocatoria del CITO los siguientes veinte artistas del teatro cubano, entre ejecutantes y observadores, ordenados aquí por puro afán alfabético: Irina Aguilar, Katia Alonso, Alain Carballo, Ángel Díaz, Gretzy Fuentes, Dagoberto Gaínza, Xiomara García, Jorge García, Alexis González, Abel González Melo, Roxana Pineda, Carmen Margolles, Alejandro Marrero, Vivian Martínez Tabares, Eduardo Quincoso, Yasel Rivero, Marbelis Rodríguez, Liecty Ruiz, Joel Sáez y Panait Villavilla, entre otros que se sumaron alternativamente a una u otra sesión, junto a la maestra Deborah Hunt y Francisco Iglesias.

Ya sin temor, puedo afirmar que nunca había aprendido tanto en tan poco tiempo. No sólo de máscaras, sino de fina artesanía teatral. De armonías que parecen muy sencillas y uno no alcanza a asociarlas con frecuencia. De regularidades del teatro como arte, de la escena como existencia y del trabajo como sendero. No es la intención de este espacio relatar absolutamente todo lo acontecido en Santa Clara. Para ello, me prometo a mí mismo un espacio mayor, una relatoría más sosegada en alguna publicación cercana. Hasta entonces, quedan en estas páginas ciertas huellas, escritas y visuales, de una experiencia que respetaré siempre. Porque me ha hecho ver y crear. (Abel González Melo)

¿Aquelarre?

Una vez más asistí a la cita que los humoristas convocan cada año, el Festival Aquelarre. Sólo que esta vez, por decisión del Centro Promotor del Humor, se trataba de una muestra en lugar de una confrontación competitiva.

El popular Festival que aglutina a miles de habaneros y a otros fans que llegan a las salas capitalinas, y que premia las mejores actuaciones, puestas en escena y guiones, entre otras categorías, ahora será cada dos años. En los alternos se harán estas presentaciones para exhibir el quehacer de los humoristas y para entregar el Premio Nacional de Humorismo, que en esta ocasión recayó en la actriz Aurora Basnuevo y en el realizador cinematográfico Juan Padrón, por los aportes realizados a la cultura cubana desde el difícil arte de hacer reír.

La jornada inaugural fue un avance del resto del evento, y desde el comienzo mismo lamentablemente ya se vaticinaba un fracaso. «¿De nuevo...!?» o «Los mismos grupos de siempre con los mismos números de siempre», así susurrábamos en el lunetario la mayoría de los espectadores, quienes nos preguntábamos una y otra vez cómo puede un artista o un grupo pararse cada año frente al público sin la necesidad de decirle algo nuevo. Y es que tristemente ese es el camino por el que transita una gran parte del humor cubano.

Nuevamente se mostraban en escena los sketches, monólogos y piezas musicales, en los que la problemática de la realidad más inmediata, sin elaboración artística y muchas veces acompañada de la chabacanería, resultaba el centro de creación. Por otra parte los grandes escenarios estaban en oposición a la pobreza escénica de los espectáculos y a unos actores cuya presencia y cuya fuerza en escena resultaban casi nulas. Si a todo esto se le suma que en cartelera o en el programa de

mano se anunciaban humoristas que luego no estaban en el espectáculo provocando inconformidad en el público, me pregunto una vez más ¿para qué se organizó el Aquelarre? ¿Por qué esta vez no participaron grupos que años tras años nos tenían acostumbrados a sus nuevas e interesantes propuestas?

cerrados de su creación, fue un mero pretexto para enmascarar que el humor está estancado y que lo único que puede mostrar es una sumatoria de lo que se hizo años atrás y que en ese momento funcionó para los actores y para los espectadores, pero que hoy lamentablemente ya caducó.

Pienso que es un buen momento para que los humoristas, a raíz de lo que fue este suceso, se detengan a pensar en el rumbo que lleva cada uno y en el rumbo que lleva el movimiento

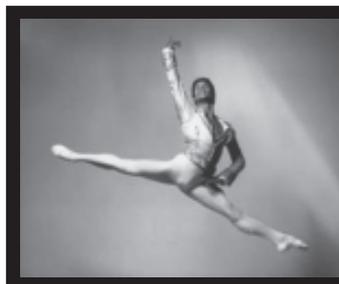


Si cuando oímos sólo su nombre: Aquelarre, pensamos en esa gran fiesta de brujos y brujas, ¿por qué no convertir estos Aquelarres en fiesta de humoristas donde la pluralidad y la representatividad, acompañadas de una buena organización, lleguen a las salas teatrales? No vale la pena crear expectativas en el gran público y trasladarlo a los teatros para presenciar números viejos que ya ni al propio artista sorprenden. Porque creo que anunciar que sería una muestra en la que mayoritariamente participarían grupos que festejaban aniversarios

humorístico. Es hora de recordar que el humor no es sólo subir a escena y repetir un chiste que desdichadamente muchas veces se copian de unos a otros, sino también es elaborar espectáculos de más complejidad escénica, dramática, actoral, que propicien la reflexión, las disímiles lecturas y los deseos de volver cada noche a un nuevo encuentro sin la necesidad de añorar una y otra vez lo que se hacía a fines de los ochenta o a principios de los noventa que aún no se ha podido superar; porque todos nosotros, a pesar de estas recientes experiencias, seguiremos esperando esos instantes, aunque sean fugaces, en los que los espectáculos nos provoquen, más que una sonrisa, una gran carcajada. (Dianik Flores Martínez)

Premio a Carreño

El bailarín cubano José Manuel Carreño fue recientemente galardonado con el Dance Magazine Award en Estados Unidos, lo cual lo hace acreedor de un lugar cimero en la historia del ballet. Este premio, conocido como el Oscar de la danza, también ha sido entregado a leyendas como Rudolf Nureyev y Mijail Baryshnikov. *tablas* festeja el triunfo de este importante intérprete.



desde San Ignacio 166

OTRA VEZ HAN LLEGADO EL VERANO Y EL CALOR a esta Isla, y las actividades de *tablas*, si no cesan, al menos reposan bajo techo y traman nuevas estrategias.

El 6 de mayo ocurrió, en nuestro espacio habitual, la lectura de cinco escenas de *Las tres partes del criollo*, de Antón Arrufat, volumen de Letras Cubanas que seguidamente se puso a la venta. Los actores Lisa Erenia Rodríguez, Giselle Fundora, Yamil Cuéllar, Delvys Fernández y Kelvyn Espinosa, procedentes del colectivo Origami Teatro que dirige Alexander Paján, interpretaron, conducidos por Abel González Melo, los roles principales de esta pieza del importante dramaturgo cubano. Entre otros participantes, Reinaldo Montero y Alberto Sarraín promovieron un diálogo abarcador, a propósito de los niveles de teatralidad subyacentes en el texto, la riqueza de su verbo, la manera en que los sucesos narrados por Carlos Loveira en la novela *Juan Criollo* consiguen aquí hacerse carne y hueso. Arrufat platicó en nuestra sede sobre el extenso proceso de creación de esta obra, que tardó veinte años en concluir y a la cual, el 23 de julio, le fue conferido el Premio de la Crítica Literaria del Instituto Cubano del Libro.

Sólo unos días después de esta lectura, en la Casa de las Américas y durante el encuentro de revisteros incluido en la agenda del Mayo Teatral, se puso en circulación el número 2/04 de *tablas*, que sería presentado a fines de ese mismo mes por el poeta y dramaturgo Norge Espinosa, en programa conjunto con *La Gaceta de Cuba* y *Upsalón*, en la sala Villena de la UNEAC.

El lunes 28 de junio, en la tertulia Lunes de Teatro que promueve el teatrólogo Eberto García Abreu en los jardines de la Casona de Línea, fueron presentados por la profesora e investigadora Raquel Carrió los cuatro primeros títulos de la colección Biblioteca de Clásicos de Ediciones Alarcos. A las manos de estudiantes y profesores llegaron los volúmenes de Eugenio Barba, Paolo Beneventi, Alfonso Sastre y Heiner Müller, destinados también a las escuelas de instructores de arte del país, y realizados con el apoyo decisivo del Consejo Nacional de Casas de Cultura.

Libros y revistas han sido presentados y vendidos en las distintas citas de que damos fe «En tablilla». Uno o varios de los miembros de nuestro equipo han participado en eventos celebrados en Holguín, Santiago de Cuba, Unión de Reyes, Sancti Spiritus, Villa Clara, Guantánamo y, por supuesto, Ciudad de La Habana, todos en el período comprendido entre mayo y julio.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Lectura de *Las tres partes del criollo*, de Antón Arrufat



Presentación de *Textos para el teatro*, de Heiner Müller

El aliento mayor

Rubén Darío Salazar



CUANDO EN AGOSTO DE 1994 SE DESCO-rrieron las cortinas del Teatro Sauto para el estreno del espectáculo *¡Viva el verano!*, ya presentía yo que iba a suceder lo inevitable. Esa mezcla de títeres, danza, música, circo, literatura y plástica, llevaba la marca de los años ochenta, el diálogo que entre todas las manifestaciones practicábamos los estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana. No sólo desde la superficie tentadora y luminosa, sino desde la densidad histórica de los orígenes, la teoría y el interés por la investigación sociocultural.

Desde pequeño supe lo que quería para mí, un teatrino como el del guiñol santiaguero, a escasos metros de mi casa, y lo encontré en el Teatro de Las Estaciones, un sitio donde junto a mis colegas y ese mago maravilloso llamado Zenén Calero, di rienda suelta a mis obsesiones recurrentes, que ellos han hecho suyas y las enriquecen con nuevas imágenes y seres que brotan de la creación con diferentes variaciones estéticas. Todos estos personajes vuelven una y otra vez, conformando la poética a la que algunos han exigido transformaciones radicales, sin fijarse en los sutiles cambios, nuevos temas, recursos expresivos que nos han hecho crecer, definirnos, apostar por el juego constante, la invención sin final, el uso de ideas como metáforas, de licencias teatrales que entroncan con lo híbrido de la cultura nacional.

Diez años son en realidad poco tiempo, mas en términos escénicos han sido esenciales para lanzarnos a trabajar en un género difícil y engañoso, del que muchos ansían que cada estreno sea una pieza maestra. Tanta necesidad tenemos de emocionarnos que a veces se confunden las vibraciones naturales de los títeres con el *non plus ultra*, y es cuando funcionan el asombro, la subjetividad y el desconocimiento. Estudiar a fondo este arte —a caballo entre la profesión y el oficio— ha sido nuestra máxima aspiración. Intentar sacarle cada secreto, en busca de la luz más auténtica para el retablo.

El abanico de autores escogidos para nuestros montajes nos ha obligado a acercarnos al rostro invisible de historias cultas y populares, tratar de atrapar la melodía escondida del texto teatral. Conocimos a la familia de Lorca y lo representamos en su natal Granada. Intercambiamos con la última compañera de Javier Villafañe, dueña de vivencias y

visiones distintas sobre un escritor valorado a veces con estrechez. Hicimos nuestro el humor transgresor y pionero de Modesto Centeno. Encontramos a Dora Alonso, madre, amiga entrañable del grupo, cómplice de alegrías y tristezas. Y por supuesto, nos encantamos con la huella indeleble del arte de los hermanos Camejo y Carril.

No creo exista algún titiritero cubano que no haya sido tocado directa o indirectamente por el influjo de ese arte, el gusto por la experimentación, el vasto conocimiento que tenían del teatro nacional y universal. Esos nombres y el de otros maestros con quienes compartimos el diario quehacer, se han convertido en el aliento mayor del Teatro de Las Estaciones. Tenemos el privilegio de ser sus contemporáneos y compartir la risa, la reflexión, un consejo a tiempo, la diferencia y el aplauso. Ese es el reto para nuestro trabajo, realizado en un espacio que se eleva hacia el cielo, como los títeres de guante, o desciende a la tierra como las marionetas y los muñecos de bastón, siempre entre el cálido verano, el otoño enamorado, el tímido invierno y la incansable primavera.

15 años de Teatro El Público

La Loca de Chaillot



kiki ÁLVAREZ antón ARRUFAT noel BONILLA nelda CASTILLO carlos CELDRÁN
rodolfo DE PUZO norge ESPINOSA MENDOZA roberto GACIO marilyn GARBEY
jaime GÓMEZ TRIANA abel GONZÁLEZ MELO habey HECHAVARRÍA PRADO
armando MORALES graziella POGOLOTTI omar VALIÑO émile ZOLA