

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



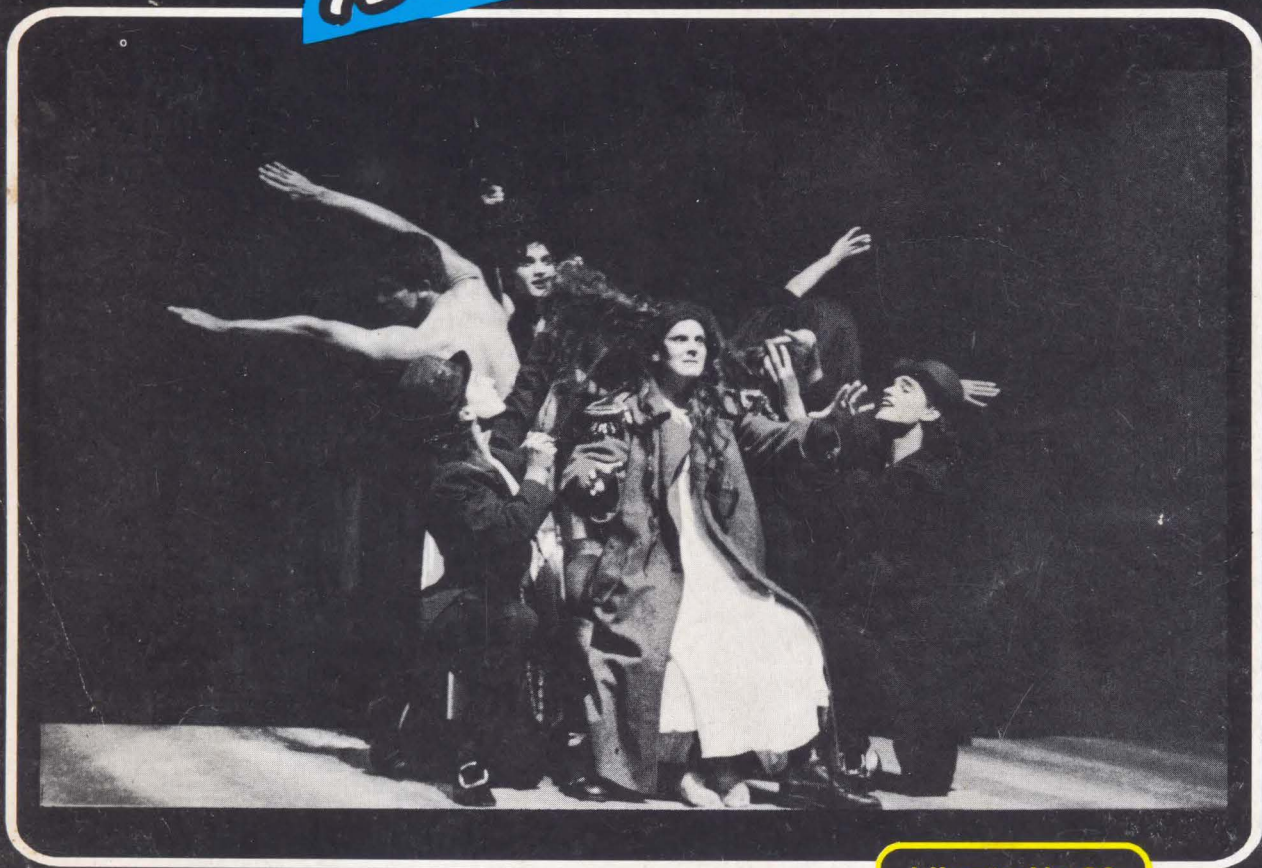
# tablas

revista de artes escénicas No.3-4/1995

FESTIVAL DE  
**Teatro**  
DE LA HABANA

1 9 9 5

*15 años*



• **NICOLA SAVARESE**  
*antropología teatral*

Libreto No.36  
**TEXTOS**  
de  
Ricardo Muñoz

tablas No. 3-4/1996  
revista del Consejo Nacional  
de las Artes Escénicas  
San Ignacio 166 e/ Obispo  
y Obrapia, Habana Vieja, Cuba.  
Apdo. Postal 297  
Teléfono: 62 8760

Directora  
YANA ELSA BRUGAL

Redacción  
ERNESTO RODRIGUEZ HDEZ.  
MAYRA HERNANDEZ MENENDEZ

Diseño computarizado  
ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia  
JACQUELINE PUEBLA

Secretario ejecutivo  
PEDRO LUIS MTNEZ.

Administración  
RIGOBERTO SANCHEZ

Portada: **La noche**. Teatro Ir rumpe.  
Cuba. Foto: Lessy Montes de Oca So-  
ler. Contraportada: "Pequeño teatro"  
(serie). Autor: Roberto Fabelo. Año:  
1992. Técnica: creyón\cartulina. Medi-  
das: 65x50cm.

tablas aparece cada tres meses. No se  
devuelven originales no solicitados.  
Cada trabajo expresa la opinión de su  
autor. Permitida la reproducción indi-  
cando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impre-  
so por Empresa del Libro Alfredo López.  
No. 48/julio-diciembre



<b>VOLUNTAD DE PERMANENCIA</b>	
Roberto Gacio .....	3
<b>TITERES PARA UN FESTIVAL</b>	
Freddy Artilles .....	11
<b>... Y TAMBIEN ESTUVO LA DANZA</b>	
Ismael S. Albelo Oti .....	14
<b>NICOLA SAVARESE</b>	
<b>DE LA PRESENCIA DEL ACTOR Y SU PRE-EXPRESIVIDAD</b>	
Esther Suárez Durán .....	19
<b>LA IDENTIDAD ES LA SUPERVIVENCIA</b>	
Judith Rudakoff .....	26
<b>TEATRO GAY EN LOS 90</b>	
R.G. ....	30
<b>MANTECA: LA METAFORA DE LA UTOPIA</b>	
Lilliam Vázquez .....	35
<b>DE NUEVO PIERRE CHAUSSAT</b>	
Waldo González .....	37

#### ENTREVISTAS

<b>IRENE SADOWSKA-GUILLON</b>	
<i>Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño Cedré</i> .....	38
<b>EDDA DE LOS RIOS</b>	
<i>Ada Oramas</i> .....	40
<b>RUTH ESCUDERO</b>	
<i>Ernesto Rodríguez</i> .....	41
<b>MIGUEL IRIARTE</b>	
<i>Revista tablas</i> .....	43
<b>FABIO FERREIRA</b>	
<i>A.O.</i> .....	44

#### ALGUNAS CLAVES PARA UNA DRAMATURGIA OTRA

<b>LA OBRA DE RICARDO MUÑOZ</b>	
Omar Valiño Cedré .....	47

#### Libreto no. 36

#### TEXTOS DE RICARDO MUÑOZ CARAVACA

- *Asudiansam*
- *El pan sano y el cuchillo*
- *El bosque*

LESSY



**Eventos**

**LA BUSQUEDA DE SENTIDO**  
Joel Sáez Carvajal .....71

**ELOGIO DE LA CORDURA**  
W.G. ....74

**UN ENCUENTRO PARA LA MEMORIA**  
Bárbara E. Rivero Sánchez .....76

**CADIZ EN EL HORIZONTE**  
Eberto García Abreu .....80

**Críticas**

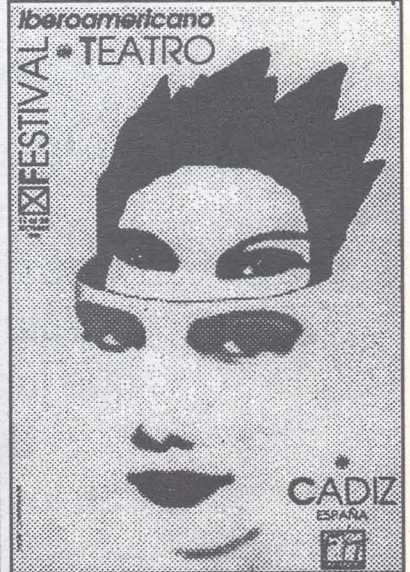
**IRRUMPE EN LA LUZ DE LA NOCHE**  
Amado del Pino .....85

**ABDALA: La libertad que proponen las reglas**  
E.S.D. ....88

**D'DOS EN UNO**  
Felipe José Oliva .....90

**DESIRS PARADE**  
F.A. ....92

**KATHAK, THE KOSH Y DANAT EN LA HABANA**  
**DANZA Y ARTE TOTAL**  
I.S.A.O. ....96



**A LA VUELTA DE SANTIAGO**  
Frank Aguilera .....99

**TODO EN EL MUNDO DEL ESPECTACULO**  
Ernesto Rodríguez Hernández .....102

**ENTREVISTA**

a Armando Aguiar

Director de

**T E C N O E S C E N A**



**TABLILLAS** .....104

**INDICE 1994 Y 1995** .....109

**Tablas** ha querido dedicar en gran medida  
el presente número a la séptima edición  
del Festival Internacional de Teatro de La Habana  
que en esta ocasión  
cumplió 15 años.

En la cita bienal numerosos espectáculos  
cubanos y extranjeros  
de diversas manifestaciones  
constituyeron la muestra del FIT'95  
que junto a un amplio despliegue  
de Eventos Especiales  
colmaron los espacios teatrales y alternativos  
de nuestra ciudad.

**Tablas** testimonia el Festival  
con la inclusión  
de valoraciones generales,  
trabajos de reflexión presentados  
en los eventos teóricos  
en torno a problemáticas actuales  
y entrevistas a invitados de diferentes países.



# VOLUNTAD DE PERMANENCIA

Quince años de la primera edición del Festival de Teatro de La Habana se conmemoraron durante el VII encuentro celebrado en nuestra capital

## FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA

Esfuerzos, desvelos, voluntad de permanencia, y por supuesto altibajos, debido a las circunstancias tan variadas que han caracterizado épocas diversas como la década del 80 y la actual. Una vez más, el vigor del movimiento teatral cubano se mostró con sus fuerzas tensadas al máximo para enfrentar el reto de confrontación internacional. En tal sentido, contamos también con la ayuda y colaboración de muchos amigos teatristas de diferentes latitudes, quienes, con su participación -que incluye el costo de sus pasajes y estancia- hacen posible que se realice este evento.

Esta cita -a la que pudiera denominarse de las artes escénicas por la presencia de la danza en sus múltiples vertientes- demostró, entre otras cuestiones, la avidez de un público heterogéneo que colmó muchas veces las instalaciones. Por su carácter abarcador, algo no criticable, resulta la única oportunidad en grande, cada dos años, que tienen nuestros teatristas de medir sus realizaciones, ideas y criterios estéticos con hacedores de América Latina y Europa, además de la presencia de los empresarios, tan necesaria para la retroalimentación cultural y -por qué no- financiera de la exportación de nuestros productos teatrales.

En lo referente a la participación internacional, se hace difícil una selección ya

que las circunstancias muy particulares existentes impulsan a aceptar espectáculos de diversa índole que cuentan con la generosa colaboración de teatristas deseosos de compartir y conocer el registro amplio y variado de nuestro movimiento teatral.

Para futuras ediciones -independientemente de la heterogeneidad que signan en su mayoría a los festivales internacionales- sería recomendable crear un determinado espacio que enfatizara en una zona teatral de interés, enriquecedora del panorama escénico, lo cual permitiría dialogar de forma viva, alrededor de una problemática concreta.

Estas jornadas escénicas presentaron ciento sesenta y seis espectáculos cubanos y extranjeros en más de doscientas cincuenta funciones dirigidas a un público amplio.<sup>1</sup> Una alternativa a estudiar sería la necesaria promoción, previa al evento, de los espacios de programación no habituales para lograr la anhelada presencia de un público otro, la relación arte-comunidad.

<sup>1</sup> "Mensaje de despedida", Festival de Teatro de La Habana, octubre de 1995.

Los eventos de carácter teórico concitaron interés y promovieron el diálogo fructífero entre especialistas de alto nivel, tanto nuestros como foráneos. Entre ellos pueden citarse el encuentro del Centro Cubano de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales y la UNEAC. Variados y enriquecedores, para casi todos los participantes, fueron los puntos de vista que resaltaron los valores dramaturgicos textuales de Abelardo Estorino, Alberto Pedro y Abilio Estévez, así como el discurso espectacular de Carlos Díaz y sus propuestas posmodernistas, todos ellos, figuras señaladas como fundamentales en la primera década del 90. Estos temas fueron abordados por Magaly Muguercia, Rosa Ileana Boudet, Roberto Gacio y Liliam Vázquez entre otros.

El Encuentro de Directores de Escena contó con ponentes de gran calado, perspicacia e interés como los españoles: Juan Antonio Hormigón, María Ruiz, Emilio Hernández, Jaume Melendres, Manuel Guede, Joan Abellán y Guillermo Heras, y los cubanos: Miriam Lezcano, Armando Morales, Abelardo Estorino y Carlos Pérez Peña. La reflexión acerca del lugar del teatro en la sociedad del futuro posibilitó el intercambio de criterios medulares que de modo sincrónico y diacrónico globalizaron arte, política y sociedad con valentía y honradez.





• El aumento. Jácara Teatro. España.

Identidad y otredad, espacio organizado por el ITI, inquietaron por su profundidad y los vastos horizontes tocados. Este evento teórico tuvo entre sus ponentes al crítico y director mexicano Bruno Bert, la española Carmen Márquez, el suizo Ernesto Rudin, la canadiense Judith Rudakoff y el estadounidense Randy Martin. Este último disertó sobre el neokantismo en relación con el objeto de estudio del arte. También intervinieron Lecsy Tejeda del Prado acerca de "Las identidades de la personalidad" y Esther Suárez con su ponencia "En torno a la otredad en el teatro", entre otros investigadores cubanos.

Resultó de mucho interés el panel que abordó "El rito como fuente de creación en el teatro contemporáneo cubano", en el que intervinieron Inés María Martiatu, Gerardo Fullea León, Yana Elsa Brugal, Mario Morales y Mireya Chapman.

Enorme concurrencia y expectativas colmadas fueron los resultados de las tres conferencias y demostraciones prácticas del profesor y especialista en Antropología Teatral, Nicola Savarese.

También gozaron de afluencia de espectadores y provechosas lecciones: el encuentro de teatro comunitario, las enseñanzas de Pierre Chaussat -de

nuevo entre sus queridos alumnos cubanos de pantomima- y el Taller basado en la terapia de la Gestalt, impartido por Huberto Llamas y Anselmo Fraga.

Dentro de los eventos teóricos sería bueno retomar los tradicionales Encuentros con la Crítica después de las puestas en escena.

En cuanto a los espectáculos me referiré a aquellos que me parecen de mayor interés comentar.

## ESPECTACULOS NACIONALES

Podríamos afirmar -lejos de chovinismos y cantos de sirena- que se vislumbra una riqueza en temáticas, estilos, tendencias y estéticas que destacan a Cuba como uno de los países de América Latina de mayor vigencia teatral.

Dos montajes para todas las edades abrieron el Festival: **Abdala** y **El brujo**. El primero estuvo dirigido y actuado por Armando Morales -destacado animador de muñecos- y el joven talento Sahimell Cordero, quienes representaron esta

bellísima obra que expresa el amor patrio. Actuación, diseño y manipulación se mezclaron al fervor por José Martí en una puesta matizada por la precisión y el virtuosismo vocal de fuertes rasgos épicos. Por su parte, **El brujo** -bajo la égida de Alberto Curbelo con su grupo Teatro Cimarrón- trazó con pincelada aguda el espacio lúdico donde canto, danza y artistas en zancos demostraron la especificidad en un tipo de representación de calle, heredero de su montaje anterior, **Patakín de una muñeca negra**. Esta obra atrajo a grandes y chicos por sus trabalenguas y su picaresca cubana sobre la base de la vertiente negra de nuestra cultura.

Nuestro país posee un registro teatral muy amplio y abarcador -desde **El No**, de Virgilio Piñera, hasta **El Arca**, de Víctor Varela, pasando por textos y puestas tan atractivas como **Parece blanca**, de Abelardo Estorino, y **La noche**, de Abilio Estévez- y además cuenta con directores tan particulares como Carlos Díaz, quien desata fantasías ocultas del espectador, o Miriam Lezcano, cuya recreación de los textos de Alberto Pedro tiene un gozoso carácter popular de muy buen gusto. Por ello, podemos sentirnos satisfechos, aunque existan desvíos en algunos elencos, y ciertas provincias se hallen en un estadio bien distante de la capital.

Una escena nacional diversa -como ya se ha dicho tantas veces- ahora metaforiza no sólo historias del siglo XIX cubano, sino también toma elementos del imaginario universal para referirse a situaciones contemporáneas, con lo cual se aproxima a su público real. Ese sería el caso de **La noche**, un discurso verbal y escénico de gran belleza y poetización, que se refiere a la Biblia y sus personajes, en contradicción con el Dios que les impone huir del placer. La puesta a cargo del grupo Irrumpe es consecuente con la atmósfera onírica del original, para lo cual crea un entramado de agrupaciones y empleo valioso de un espacio dispuesto con rampas por donde se precipitan los actores, todo bajo un tono apocalíptico, de decadencia majestuosa. Un estupendo diseño de luces y un vestuario imaginativo completan la dirección de Mario Muñoz y Ariel Felipe Wood con la supervisión del avezado Roberto Blanco.

**Parece blanca**, de Estorino, bajo su dirección, propone de manera diáfana una interpretación de los mitos de **Cecilia Valdés** con virtuosismo y hondura. El carácter cubano, esa mulatez que le es

consustancial, sale a la luz en el espectáculo donde Estorino logra crear, mediante rupturas y hábiles disposiciones espacio-temporales, un entorno agradable y definitorio de la herencia que aún detentamos.

Desempeños valiosos de Adria Santana y Alfredo Alonso (joven actor de inagotables posibilidades), como Cecilia y Leonardo, completan la riqueza de esta proposición escénica. Estorino llevó al Festival otros dos éxitos anteriores: **Vagos rumores**, sobre el poeta cubano del siglo XIX José Jacinto Milanés, y **Las penas saben nadar**; ambos se detienen en una coordenada del autor, que se expresa en la búsqueda de la verdad, la honestidad de propósitos y su mantenimiento a pesar de las adversidades.

Miriam Lezcano y Alberto Pedro trajeron **Delirio habanero**, donde la búsqueda de un pasado que tiene deudas con el presente, a través de personajes míticos populares -expresado con vitalidad por la directora-, completan la visión de una utopía que no se ha realizado. Bárbaro Marín como el Benny Moré, y Michaelis Cué en el *barman* realizan tareas

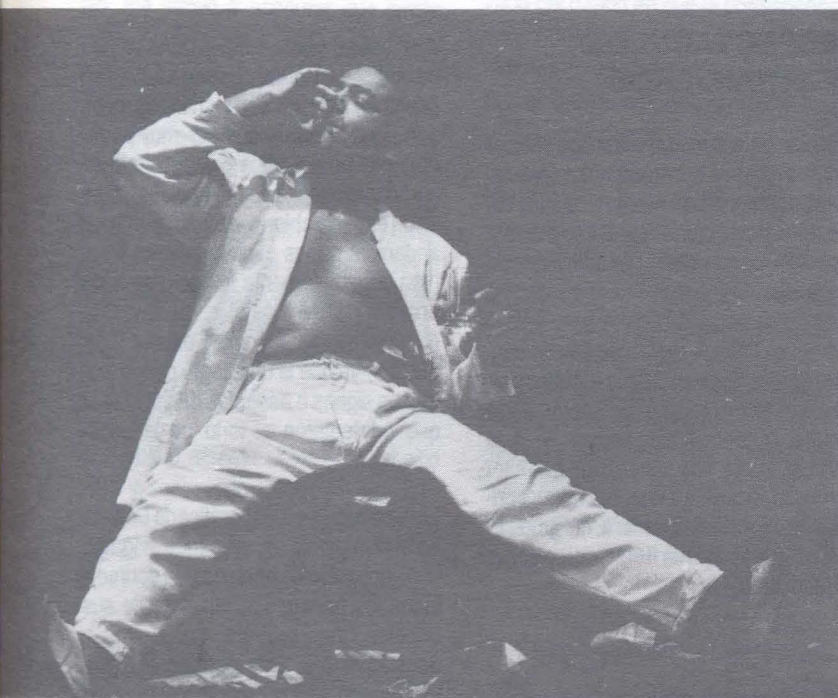
actorales de gran envergadura para Teatro Mío.

Con **El No**, Raquel Revuelta propugna una visión realista de la absurdidad piñeriana. ¿Por qué no? Esta es una lectura permisible que quizás destaque más lo característico de la negación del autor. Maestra de actores, la Revuelta consigue un magnífico trabajo del elenco, en especial de Micheline Calvert, como la madre, y de José Raúl Cruz, como el padre.

Otra manera de asumir a Piñera lo constituye la realización de **La boda**, por Raúl Martín, quien -con su mezcla de cadenas de acciones bailadas, las canciones, el exquisito gusto en el vestuario y todos los componentes de la *mise en scene*, que corren a su cargo, junto a la música de Aymée Nuviola- consigue una refinada y crítica parodia de lo intrascendente que quiere convertirse en esencial por cuenta de un grupo de tontos burgueses. Inteligente director de actores, Martín logra un equilibrio en éstos, con Mónica Guffanti en uno de sus mejores desempeños, Xiomara Palacio -dueña de todos sus recursos que sabe dosificar- y Dexter Pérez, joven y valioso intérprete.

Otro experimentado director, Ignacio Gutiérrez, recrea un título de estreno en Cuba, de Edward Albee, **Seascape**, en una minúscula sala en la que realizó probablemente uno de sus mejores trabajos de dirección con el colectivo El Taller. Esta anécdota -donde los animales primitivos que emergen del mar, se muestran más humanos que los así llamados- consigue con Gutiérrez ternura, horror, comprensión y diálogo entre lo uno y lo otro (identidad y otredad), pero, sobre todo, anudar las tensiones del conflicto y establecer la necesaria dialéctica entre la apropiación del discurso verbal y el modo de insuflarlo a los actores.

Un texto llevado de nuevo a nuestros escenarios fue **Tulipa, la reina de las danzas exóticas**, de Reguera Saumell, puesta basada en **Recuerdos de Tuli-**



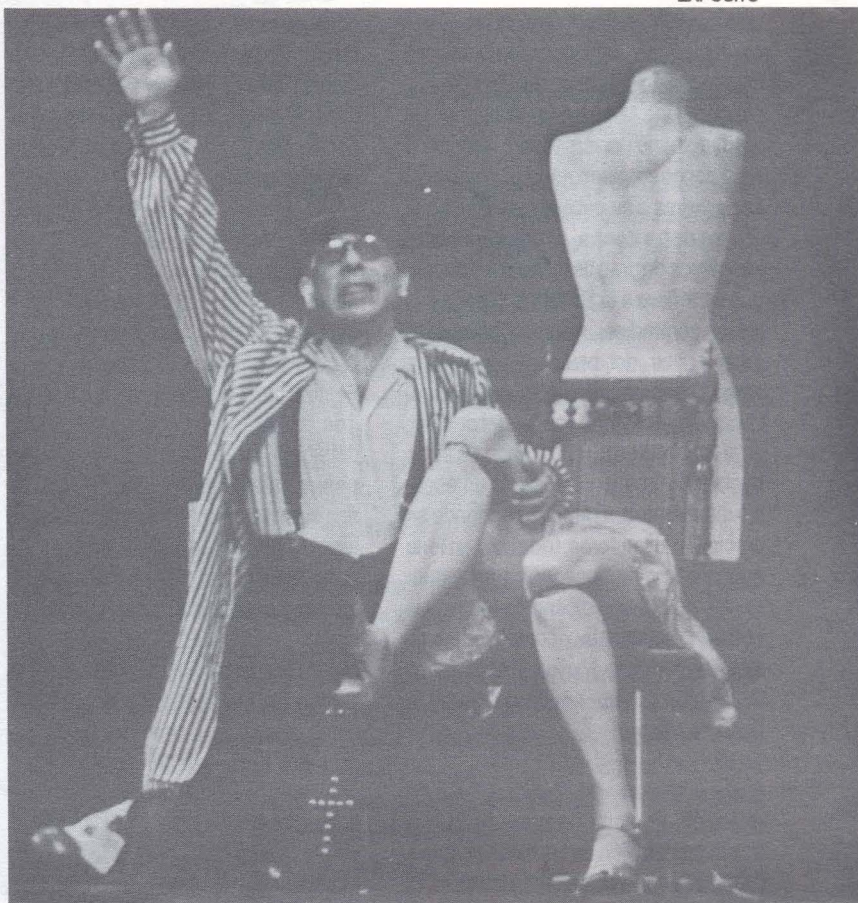
• Delirio habanero. Teatro Mío. Cuba.

LESSY

pa. Tras más de treinta años, ahora Raúl Alfonso convierte este melodrama en una farsa donde lo *kitsch*, las lágrimas y lo carnavalesco se funden en un espectáculo que trata de acercarse a la posmodernidad. Todavía el texto, con sus tintes ya añejos, no resulta bombardeado del todo y se impone a la visión del director, que lo asume con ingenio y una mirada irónica. Lo grotesco y lo lúdico se entremezclan, lográndose momentos delirantes al lado de otros donde el discurso verbal hace decaer el ritmo. Alfonso explota al máximo las aristas de sus actores.

Se rescataron dos espectáculos emblemáticos de los 70: **De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra**, del Cabildo Teatral Santiago con dirección de Ramiro Herrero, y **Bodas de sangre**, de Berta Martínez con la compañía Hubert de Blanck, que marcaron la vigencia de títulos cumbres en la escena cubana. El primero-trabajo de calle que encierra las tradiciones del carnaval, incluidas en el llamado Teatro de Relaciones-, fue un significativo estreno del colectivo santiaguero. En **Bodas...** la Martínez, plena de vigor y energía, hace brotar nueva vida del discurso lorquiano, causando una de las mayores demandas de los espectadores para programar más funciones, las cuales fueron extendidas. Las nuevas **Bodas...** posibilitaron la presencia, en roles protagónicos, de otros actores y sobre todo actrices de fuerte temperamento, como Corina Mestre, Amada Morado y Orietta Medina compartiendo el papel de la madre. Cada una proveyó de rasgos distintivos sus creaciones y aún dentro de los códigos generales lograron privilegiar aspectos destacables de sus caracterizaciones: una en la cuerda de lo trágico, otra en lo lírico y una tercera en lo épico. Estas posibilidades interpretativas se inscriben en la representación cuya quintaesencia constituye la mixtura de todas las líneas artísticas dentro del particular estilo de la directora. Por el sentido plástico, el rigor de línea y composición de atmósferas valiosas, los contrastes de claros y oscuros, y la fuerza telúrica que asigna al espectáculo, Berta Martínez, consigue uno de los grandes momentos del Festival.

6 tablas



• La tuerta suerte de Perico Galápagos. UROC Teatro. España.

## ESPECTACULOS EXTRANJEROS

Si bien *grosso modo* podríamos señalar que la muestra extranjera no se caracterizó por niveles de expresa calidad, resulta también cierto la presencia de espectáculos con logros que sometemos a análisis.

América Latina estuvo más ampliamente representada en cuanto a países participantes: Argentina presentó, entre otras, la controvertida versión de **A la vuela, vuela, año 1900 tanto**, del autor cubano Ricardo Muñoz; **El imperceptible grosor de una cadera**, del grupo El Arbol, y **No hay que llorar**, del colectivo Barracas del Sur.

**A la vuela, vuela...** devino una lectura muy rioplatense del texto de Muñoz; en principio, esto no sería criticable pues son portadores de códigos muy porteños y de un abordaje psicorrealista en las actuaciones. A pesar de presentarse en un espacio abierto, delimitado con los andamios de los cuales bajaban y subían constantemente los actores, y de priorizar mucho más el lenguaje verbal, observamos la reacción explícita del público, ya que la obra logró comunicar ciertos signos o aspectos de atmósfera que privilegiaron el tono de la escenificación.

La concepción escenográfica de Daniela Talana imprimió un sello muy singular, una sensación de encierro que oprime a todos los personajes, víctimas de sus anhelos, frustraciones, encuentros y desencuentros. Esto permitió al director, Alberto Gratzner, dotar a la obra de tonalidades melancólicas que caracteri-

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA



zan una lectura bien distante de la representación de Teatro a Cuestas, que conocemos los teatristas cubanos.

**El imperceptible grosor de una cade-  
ra** se destacó por su acercamiento al lenguaje no verbal desde la poesía, la belleza y la labor, en primer plano, de los actores. La respuesta en demanda de otra función, además de las dos realizadas, demuestra su recepción por parte del auditorio. El sentido de lo antropológico preside las búsquedas expresivas de Raúl Mereñuk.

Una tercera proposición argentina a valorar sería el magnífico texto de Roberto Cossa, **No hay que llorar**. El tejido dramático heredero del grotesco y tributario del nacimiento de un neogrotesco, permitió a su director, Carlos Godio, crear una red de situaciones cómico-patéticas, en las que la risa brota al lado de un instante trágico como la muerte de la madre, interpretada por el propio *regisseur*. Las escenas transcurren matizadas por valiosas actuaciones como la de Omar Pontes en el papel de Osvaldo. Los anticlímax son aprovechados en aras de la elaboración de un clímax insólito, sobrecogedor y plenamente irónico, de tono paradójico. Dentro de la tendencia tradicional e ilustrativa del teatro, **No hay...** ocupa un lugar destacado.



• **Bifurcación**. Friteatern. Suecia.

LESSY

De Brasil se inscriben dos espectáculos de género y concepciones diferentes, ambos signados por la agudeza de la percepción artística. Me refiero a **Doñana** y al Ballet de Londrina. El primero mostró en un monólogo a Ronaldo Ciamboni en la realización de un personaje femenino, una anciana, que él ha representado durante veinte años: el drama de la soledad y angustia de la vejez abandonada. Dirigido por Carlos Di Simoni, esta obra llegó y estremeció nuestros sentimientos por la tragedia

humana que encierra y el virtuosismo del actor. El discurso textual comunica el análisis tan necesario que debemos tener los aún jóvenes por las figuras en las que irremediamente nos convertiremos. Un valioso alegato en pro de la tercera edad.

El debut internacional del Ballet de Londrina ocurrió entre nosotros y causó muy buena impresión por su belleza plástica y la selección de coreografías sugestivas, apoyadas en compositores de elevados quilates. Los doce bailarines, bajo la dirección de Leonardo Ramos, potenciaron y exhibieron destrezas que les harán ganar aún mayores reconocimientos en su patria y fuera de ella. Dejó entre nosotros el aliento. Tributario de la danza y el ballet, destaca en sus bailarines amplia preparación corporal.

Las dos propuestas de Venezuela fueron disímiles en tendencias y líneas artísticas, pero ambas brindaron interés. **El matrimonio de Bette y Boo**, a cargo de Actoral 80 y bajo la égida de Héctor Rodríguez Manrique, brindó una dramaturgia satírica de los filmes hollywoodenses. Las vidas familiares allí exhibidas, a pesar de luchar por una felicidad



• **Parece blanca**. Hubert de Blanck. Cuba.

LESSY



• Integrantes de Luz Negra. Cuba.

LESSY

que quiere traducirse en amor y hogar, sólo consiguen desesperanza, fracaso. Esas familias aparentemente sin problemas se hallan penetradas por las miserias humanas y la enajenación. Aunque el tratamiento de la puesta nos ofrece una estampa edulcorada, la misma transparente patetismo y sentido mordaz. Existe un conjunto de actores muy capaces que lograron comunicarse vivamente con los espectadores, y sus *performances* poseen brillantez, como en el caso del sacerdote interpretado por Jorge Canelón. La paradoja de la vida familiar enfrentada a su contrario: la hecatombe de enfermedades y alcoholismo, a veces pierde su fuerza, porque el propio humor debilita la carga semántica de la representación.

En la corriente feminista se inscribe el grupo 8 de Marzo que nos trajo **Platos**. Contó con la dramaturgia y dirección de Laly Armengol. Este colectivo que ha desarrollado la mayoría de sus trabajos en la calle, ahora ha necesitado un espacio privado para mostrar el drama de la

mujer. **Platos** consiste en el diálogo constante de las féminas con estos objetos y la presencia/ausencia del hombre al que todas se dirigen y que nunca está presente. Estos mudos testigos cotidianos participan de cada una de las escenas, situadas en torno a una mesa y que constituyen verdaderas metáforas o analogías de situaciones dramáticas. Esos objetos esféricos participan de las acciones femeninas, de sus actitudes sumisas y sus rebeliones tras las puertas de sus casas.

Cierto carácter ritual expresa la esencia del espectáculo que en sus diferentes momentos ejemplifica actitudes de rebeldía ante un poder omnipresente, un verdugo dispuesto a ejecutar un acto cruel en las relaciones matrimoniales, al que se le oponen esas distintas mujeres. En cuanto a la realización, Armengol traza líneas o puntos de encuentro y distribución de agrupamientos con ver-

dadero sentido plástico. Elementos brechtianos, del teatro del absurdo y del grotesco se conjugan con imaginación para brindarnos, de modo oblicuo, una parábola de algunas constantes del pensamiento femenino.

Una puesta algo insólita del mundo garciamarquiano, basado en su famosa novela **Cien años de soledad**, por el Teatro Experimental de Moscú, corrió a cargo de V. Spesitsev, quien evidenció profesionalismo, pero también soluciones artísticas un tanto manidas a partir de andamios, en una visión constructivista que no contribuía a recrear la atmósfera del realismo mágico. Con eficaces recursos en el diseño de luces y la notable actuación del narrador, **Cien años...** sin embargo, no obtuvo la resonancia esperada.

Ruth Escudero, una directora conocida por sus anteriores puestas, vino con **Escorpiones mirando al cielo**, del también peruano César de María, excelente texto que plasma la desolación y el abu-

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA

so social inferidos a tres ancianas a medio camino entre la alucinación y la realidad, pero capaces de vislumbrar ésta con nitidez. Esta obra con elementos trágicos, grotescos, costumbristas, posee personajes claramente definidos como representantes de diferentes etnias del Perú. Escudero compone una puesta cuidadosa en los mínimos detalles y sus actrices de La Quinta Rueda responden con hondura y sensibilidad interpretativas. La pobreza aparece como una maldición para esas desamparadas viejas, de las que todos quieren aprovecharse. Especialmente, el segundo y tercer actos adquieren un ritmo mayor y una ternura inefables. En tanto se aproxima el catastrófico final de la historia, la directora muestra agudeza y maestría en los desplazamientos, los grupos y, sobre todo, la dosificación del clima de tensión creciente. Desafortunadamente, éste como otros montajes en el Festival fueron situados en ámbitos poco apropiados por sus dimensiones, en relación con el espectáculo, o por ser locales que no tienen traducción teatral. A pesar de ello, **Escorpiones...** concitó nuestro interés y fascinación.

Suecia permitió ver un acercamiento a **Crimen y castigo** por el Teatro Uno. Sin escenografía, con vestuario actual, se logró, a través del trabajo actoral, atraer el intelecto y la emoción del público por



• Donana. Luz no Palco. Brasil.

LESSY

una representación que, sin embargo, resultó demasiado extensa.

Las proposiciones de España pueden calificarse de desiguales. Si bien **La tuerta suerte de Perico Galápago**, de Jorge Márquez, bajo la dirección de Juan Margallo con UROC Teatro, nos brindó una historia tragicómica del enfrentamiento hijo-padres, donde el

humor hizo de las suyas, el dolor y la sinrazón de la imposición autoritaria nos revelaron claves no por conocidas menos interesantes. Es un texto atendible y un montaje que mantiene el interés, pero que luego decae en ritmo y se alarga más de lo debido, necesitado de ajustes y precisiones.

Otra poética diferente nos permite encontramos con **Historias mínimas**, de Javier Tomeo, asumida con todo rigor por Zaranda Troupe, agrupación de Canarias (Tenerife). Son obras breves marcadas por la pericia dramática, el humor negro y la síntesis expresiva. Llamadas por el colectivo "13 brevísimos apuntes de teatro", exhiben los signos de la incomunicación, los opuestos, el *non-sense* y el tono esperpéntico en los personajes. Estos vierten con sutileza las monstruosidades y deformaciones del ser humano. Bajo la diestra regencia de Francisco Castellanos, estas **Historias** logran atrapar por su concisión y enjundia, el gesto exacto, el ademán preciso y la mímica adecuada. El elenco responde como un mecanismo de relojería paradójicamente vital. Un espectáculo inteligente que se disfruta sensorialmente, porque posee el efecto de lo inesperado, lo trascenden-



• Escorpiones mirando al cielo. Quinta Rueda. Perú.

te, ejecutado con sencillez pero a partir de ideas consecuentes, afirmadas en el imaginario universal.

Junto al anterior, **El aumento**, de Georges Perec, se afirmó como uno de los más valiosos espectáculos del Festival. Como ya había apuntado Rosa Ileana Boudet, "es una joya de estructuración dramática realizada con brillantez y pulcritud".<sup>2</sup>

Sergi Belbel, con Jácara Teatro, ha conseguido una radiografía artística de la situación de los desplazados, sólo con seis integrantes que se desdoblan y

<sup>2</sup> Rosa Ileana Boudet: "Cádiz cercano y audaz". En *Conjunto*, no. 99, octubre-diciembre de 1994, La Habana, Cuba, p. 79.

exhiben dominio físico y actoral, basado en el ritmo del gesto y una teatralidad, donde la palabra sufre una codificación sardónica, irónica, terrible y, sobre todo, satírica. En una hora de grotesco, de sillas que se mueven como en una danza preconcebida y ritual, junto a un radiante vestuario amarillo y negro, todos los ejecutantes cuidan la frontalidad que compromete el ritmo trepidante del espectáculo, cuyo sentido colectivo refuerza el reiterativo afán del trabajador por obtener su merecido aumento. Repeticiones que acrecientan el curioso y singular tejido dramático conforman una puesta en escena representativa del absurdo y la corriente minimal. Su paso por La Habana confirmó las expectativas existentes.

El Festival evidencia que el potencial creador de las artes escénicas reclama otros festivales internacionales de danza y de teatro para niños, manteniendo en el evento teatral que analizamos una pequeña muestra de esas manifestaciones. Otros criterios y sugerencias podrían enriquecer próximas ediciones dentro de estos vastos esfuerzos que no dejamos de reconocer.

Crisol de múltiples empeños que han culminado en el hermanamiento con el FIT de Cádiz o en la promoción de grupos cubanos por Escenarte, el Festival de Teatro de La Habana deberá proseguir su paso tan necesario y productivo para nuestra escena. ■

• **Bodas de sangre.** Compañía Teatral Hubert de Blanck. Cuba.

LESSY



# TITERES PARA UN FESTIVAL

El títere cubano vive y se integra,  
en igualdad de condiciones,

a la caudalosa  
corriente del teatro nacional

Para todos los que siendo adultos amamos el teatro para niños y de títeres con el mismo ardor de la pasada infancia, los festivales de teatro cubanos son un regalo, pues en ellos, quizás como en ningún otro del mundo, los muñecos-actores se incorporan a la fiesta escénica junto a sus colegas humanos en total armonía.

El Festival de Teatro de La Habana 1995, en merecido homenaje al mayor de los cubanos por conmemorarse un siglo de su caída en combate, abrió con la puesta en escena del drama **Abdala**, escrito por un José Martí adolescente, y publicado cinco días antes de que el autor cumpliera los 16 años. Ya se advertía en el joven genial el poderío del verso y la entrega patriótica, pero por audaz que fuera la imaginación del genio, me atrevo a asegurar que jamás avizoró que su pieza fuera a ser representada 126 años más tarde... con títeres.

Un maestro titiritero, Armando Morales, y un aventajado joven discípulo, Sahimell Cordero, tuvieron a su cargo la manipulación y las voces de los cuatro personajes del drama: títeres mimados, de un metro aproximado de estatura, con sujeción en la cabeza y los miembros accionados por las propias manos de los operadores.

El absoluto respeto al texto íntegro de Martí y, sobre todo, un tiempo de ensayos demasiado escaso para llevar a cabo felizmente tamaña empresa, hicieron, sin embargo, que el espectáculo evidenciara carencias como lentitud y falta de ritmo, pero además, el intento de que los personajes hablen y se muevan como lo harían los actores humanos, introduce en el contexto un hálito de forzado realis-



• El brujo. Teatro Cimarrón.

LESSY

mo que nos hace sentir al títere desplazado del rumbo en que le corresponde estar. Una concepción escénica que Morales -con su indudable y reconocida maestría en el arte de los títeres- bien podría reconsiderar.

Por el contrario, en **La guarandinga de Arroyo Blanco**, presentada por el grupo Los Cuenteros, los muñecos se sienten a sus anchas, puesto que la pieza de Rómulo Loredo fue escrita pensando en ellos, y el director, Félix Dardo, explota al máximo esta circunstancia. Tomando la obra original más como referencia que al pie de la letra, añadiendo y suprimiendo texto y agregando números musicales, la puesta conserva, sin embargo, el espíritu y la gracia del texto de Loredo.

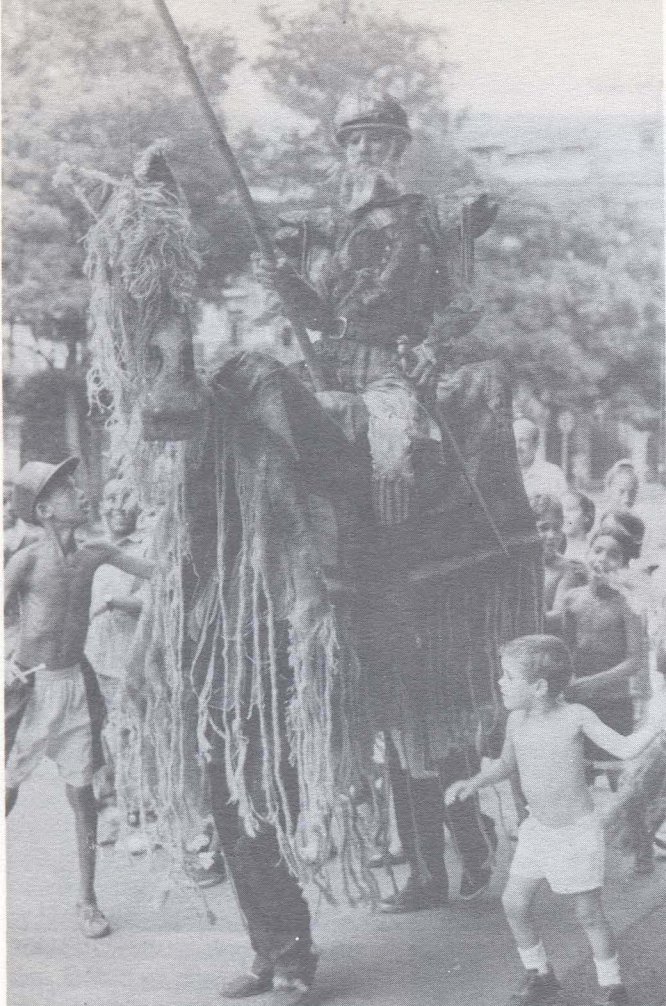
Félix Dardo es un director que entiende, como pocos, la importancia de los efec-

tos en el teatro de títeres, y lo pone de manifiesto en cada uno de sus espectáculos. La plana guarandinga que aparece minúscula en la lejana montaña y va aumentando de tamaño para llegar a proscenio como un enorme vehículo corpóreo, el micrófono que aparece de pronto cuando los personajes cantan, y los faroles del transporte que se encienden al final, son detalles titiriteros que, junto a la acertada manipulación de los muñecos de varilla y la efectiva escenografía, hacen de **La guarandinga**... un espectáculo grato a la vista y lleno de humor.

En otra línea, **Divertimento moderato**, del Teatro Papalote, es un espectáculo puramente musical, mezcla de variedades, cabaret y vodevil, en el que tres actores y dos actrices hacen las veces de bailarines y titiriteros, bajo la dirección de René Fernández Santana. El ingenioso y con frecuencia picante humor del espectáculo tiene sus mejores momentos en el encuentro de la pareja

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA

tablas



• De la extraña y anacrónica aventura de don Quijote en una ínsula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse. Mirón Cubano. Cuba.

en la playa, con el plátano y la frutabomba como símbolos sensuales, la recreación titiritera del número musical **El alardoso**, el baile de los dos titiriteros con las muñecas rumberas y, sobre todo, el enorme pianista y cantante negro -una reminiscencia de Bola- que termina tragándose el teclado de su instrumento.

Un nuevo proyecto teatral, venido de la lejana provincia Las Tunas, asombró a un público de todas las edades -y también a los maestros titiriteros cubanos- con **Metamorfosis**, un espectáculo de teatro negro que narra con imágenes la amistad entre una oruga y su potencial enemigo, realizado con extrema limpieza y habilidad por los tres integrantes del grupo Luz Negra, uno de ellos su director, Ivo Dovale. Pleno de belleza y poesía, **Metamorfosis** podría convertirse, con un reajuste de la música y algunos cortes en la cadena de acciones de las figuras, en una opción de nivel internacional.

En el mismo programa se presentó, también proveniente de Las

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA BAHIANA  
tablas

Tunas, **Rocío de la mañana**, una versión para títeres del conocido cuento "El cangrejo volador", de Onelio Jorge Cardoso.

EXPOSITO

EXPOSITO

La puesta en escena de Juan J. Rodríguez Morell, para el grupo Los Zahoríes, no se aparta de los cánones más tradicionales del teatro para niños de las últimas décadas, como tampoco la versión teatral, que al emplear un personaje-narrador no consigue rebasar la estructura narrativa de base, por lo que el espectáculo queda como una ilustración del cuento con unos títeres que, además, poseen pocas posibilidades expresivas.

La marioneta es una de las técnicas menos frecuentadas en el títerismo cubano, por lo que un trabajo concebido enteramente con esta difícil técnica llama la atención. **El circo de los payasos** es un espectáculo de variedades circenses del grupo Calidoscopio, en que los animales son representados por títeres de hilo, manipulados a la vista por cuatro actores.

El diseño y la construcción de los muñecos se ajustan plenamente a las acciones que deben realizar sobre la escena, y por esta vía se obtienen buenos resultados, sobre todo con el pequeño trapecista, las perritas bailarinas y el número de patinaje. Lida Nikolaeva consigue una puesta agradable y los cuatro payasos-manipuladores logran un armónico trabajo de conjunto, aspectos ambos que se verían reforzados con una mayor agilidad en los puentes y el cambio de música entre cada número.

• El panadero y el diablo. Okantomí. Cuba.





• Tangú Amayé. Juglaresca Habana. Cuba

EXPOSITO

Sacudir un títere de guante puede cualquiera, pero animarlo, hacerlo sentir vivo, sólo un verdadero titiritero; y eso es lo que hace Luis Enrique Chacón al manipular con soltura, buena voz e imaginación, dos personajes a la vez en la representación de **El panadero y el diablo**, pieza breve del ya mítico Javier Villafañe. La puesta de Martha Díaz Farré aprovecha las innatas cualidades del joven, así como el espacio fuera y detrás del sencillo retablo armado a la vista del público con una tela azul. Un espectáculo impecable de principio a fin, que nos trae el aliento nostálgico de los titiriteros ambulantes.

Otros espectáculos de títeres, ya vistos y premiados en encuentros anteriores, también se presentaron en este festival, entre ellos, **Cuentacuentos presenta a Aladino**, del grupo Teatro 2 de la Asocia-

ción Hermanos Saiz, dirigido por Raúl Rodríguez y William Fuentes -un despliegue imaginativo de excelente factura y buen gusto, propio para niños pequeños-, así como **Tangú Amayé y Nace una estrella**, el primero dirigido por Martha Díaz Farré y el segundo por Raúl Guerra para el grupo Las Manos, de Juglaresca Habana, ambos con la atinada labor titiritera de Margarita Díaz.

También se vieron **El duende y la rosa**, de Esperpento, una mezcla de música, muñecos y actores, con el sensible desempeño escénico de Neyvis González; **Los Ibeys y el diablo**, la pieza de René Fernández, concebida para espacios abiertos por Luis E. Martínez para el Teatro de la Villa; **Pelusín Frutero**, de la ya clásica Dora Alonso, recreada con gracia y belleza plástica por Sahimell Cordero para el proyecto Trujamán, de Juglaresca Habana; y hasta un espectáculo de calle, para adultos, **De la extraña y anacrónica aventura de don Quijote en una insula del Caribe y otros sucesos dignos de saberse y representarse**, escrito y dirigido por Albio Paz para el Mirón Cubano, nos trajo mojíngangas, máscaras, *marottes* y retablos integrados al colorido de los

vestuarios y a la labor de los actores. Otros trabajos titiriteros ocuparon durante el evento escenarios y plazas, pero lo recargado de la programación y a veces la coincidencia de los horarios impidieron verlos todos.

Y mucho más de títeres hubo, no sólo en la escena, sino también en la letra impresa. Un nuevo libro de René Fernández Santana, **Reinas y leyendas**, con tres piezas titiriteras, tuvo su lanzamiento junto a un nuevo número de **La**

**tablas**

**Mojiganga**, la única publicación cubana dedicada íntegramente al teatro de muñecos, ambos textos debidos a la gestión editorial del Teatro Papalote, de Matanzas. Por otra parte, varios recuentos, crónicas, reflexiones y breves ensayos sobre el arte de los títeres tuvieron amplio espacio en los números 3-4 de 1994 de la revista **tablas** y en el 100 de *Conjunto*, también presentados en los días del festival.

ORLANDO S. SILVERA



• **El circo de los payasos.** Calidoscopio. Cuba.

Si a finales de los 80 los eternos amantes de los muñecos animados sufríamos y lamentábamos su evidente decadencia, hoy, a mitad de los 90, nos sentimos felices de saber que el títere cubano vive y que se integra en igualdad de condiciones, como un artista más, a la caudalosa corriente del teatro nacional. Un logro del que podemos sentirnos orgullosos y que constituye una venturosa excepción en el panorama teatral del continente. ■

FESTIVAL DE  
**Teatro**  
DE LA HABANA

Aunque el Festival de Teatro de La Habana presupone -por su título- una marcada inclinación hacia las manifestaciones dramáticas dentro de las artes escénicas, parece haber quedado ya bien esclarecido que un panorama contemporáneo en esta manifestación no puede prescindir del universo danzario. De hecho, muchos teatristas han incursionado en la expresión corporal con elementos musicales y -por supuesto- dramáticos, y han dado a la luz obras en las cuales se rubrican *coreógrafos*, para de ese modo indicar un acercamiento cada vez más importante hacia la danza, no ya como la frívola parienta pobre de las artes, sino como un verdadero componente antropológico de sus más remotas esencias. El hecho fue que, a pesar de lo comparativamente menor -si se relaciona con la muestra dramática que inundó La Habana durante su Festival de Teatro-, casi todo lo danzario estuvo presente en esta edición de 1995.

Hubo la posibilidad única de ver en la capital al Teatro de la Danza del Caribe, agrupación de Santiago de Cuba que dirige el maestro Eduardo Rivero: *única*, pues no se cuenta con una programación regular que les permita presentarse en La Habana, algo tan necesario para los grupos de provincia, que garantizaría, además del disfrute de los capitalinos, un muy útil encuentro con la crítica y una confrontación con el resto del panorama danzario; y *única* también, porque el colectivo santiaguero acababa de obtener sonados triunfos internacionales en México y Portugal, por lo que su inclusión en el evento permitió felicitarlos y estimularlos.

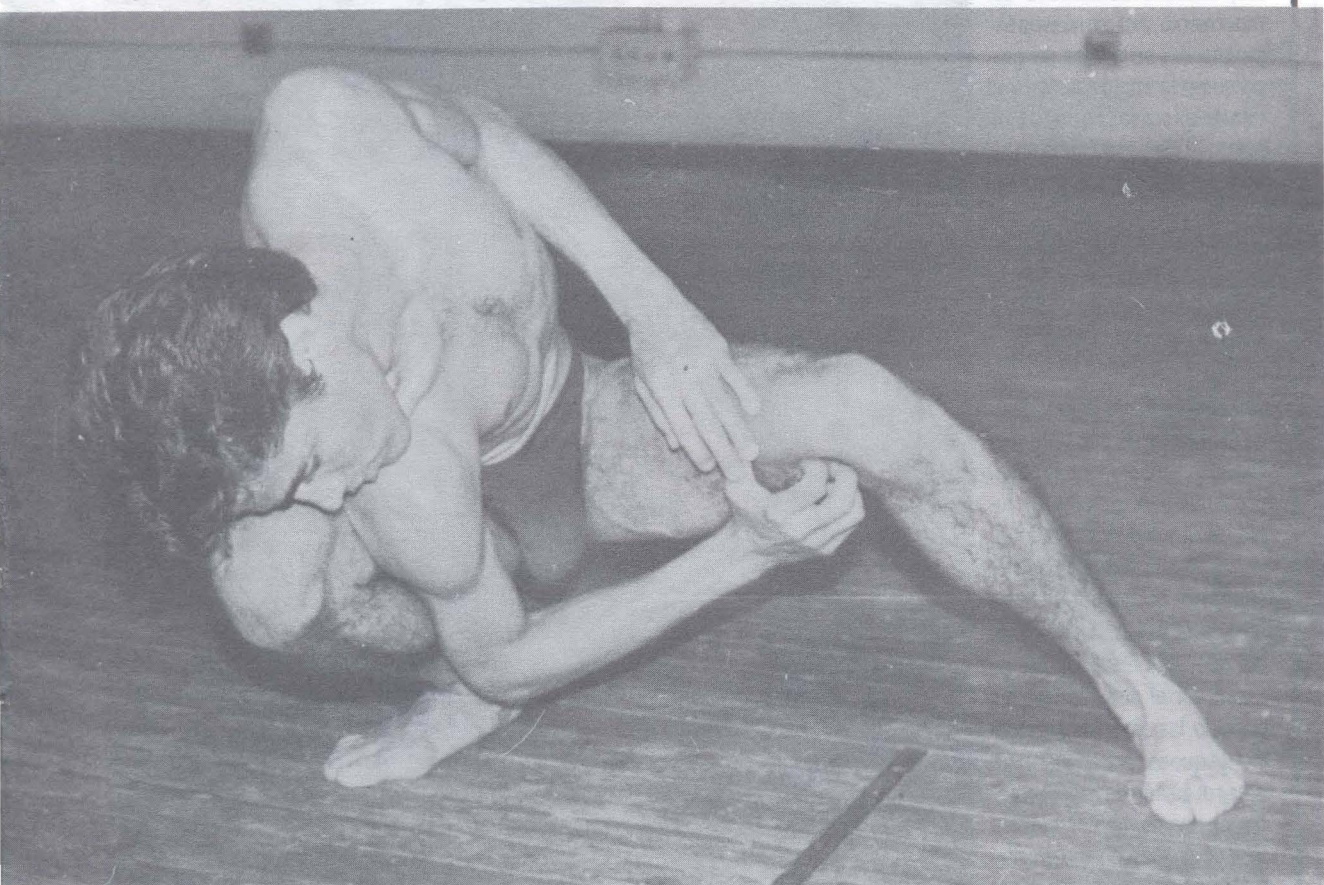
La disciplina es el sello que destaca a la joven compañía, así como el entrenamiento riguroso que se aprecia en sus



Ismael S. Albelo Oti

## ... Y TAMBIEN ESTUVO LA DANZA

Diversidad, fuerza e identidad junto a propuestas dramáticas



• **Canción de cuna.** Danza Combinatoria. Cuba.

EXPOSITO

integrantes. La calidad del programa estaba garantizada por las obras: **Súlkari** y **Okantomí** de Eduardo Rivero, clásicos de nuestra danza moderna, y **Unidos**, de Lesme Grenot, premiada hasta la saciedad y candidata a clásico de la creación contemporánea.

Pero habría que pedirle al Teatro de la Danza del Caribe un revitalizar coreográfico, pues estas obras también se muestran en el repertorio de otras agrupaciones nacionales, y su ejecución tan frecuente satura la escena y reduce las

opciones para público y especialistas. Por otra parte, **Destellos** y **Ceremonial de la danza**, que completaban el programa, se presentan en una cuerda compositiva muy similar. Al menos en estas escasas incursiones por Ciudad de La Habana sería necesario una muestra de su labor más reciente, con intenciones más atrevidas y menos convencionales.

Lo mismo ocurrió con el Conjunto Folklórico Nacional, que presentó obras ya vistas y formalmente muy apegadas

a sus orígenes, lo cual precisa también una revitalización en los elementos compositivos y temáticos. Cierto es que la constante demanda internacional pone tal vez un freno a esta renovación creativa, pero una gran compañía danzaria debe acercarse con más fuerza a su futuro que a su pasado, so pena de convertirse inexorablemente en lo segundo.

El elemento más audaz vino de la mano de los contemporáneos. Lesme Grenot con su grupo Fuera de Balance, final-

tablas

mente reducido a tres integrantes, exhibió **Mundo vertical**, un programa con varias obras cortas que demandó un arduo desafío escénico, al unir la tremenda exigencia técnica característica del trabajo de Grenot, cambios rápidos de vestuario, dinámicas diferentes, distintas densidades del movimiento, incluso nuevos experimentos en la línea del grupo como la improvisación y el uso de las puntas en uno de los solos. Si bien esa noche no se observó el acostumbrado nivel interpretativo de Fuera de Balance, se apreció una búsqueda coreográfica que augura el desarrollo de su estética danzaria.

Rosario Cárdenas trajo su **Danza Combinatoria** con el espectáculo de su quinto aniversario, presentado ya en febrero y junio, al que los organizadores del Festival dieron en llamar **Noctario**, quizás por ser esta obra, junto a **Canción de cuna**, las que más merecen destacarse por el atrevido uso del espacio, las energías y las tensiones que se contraponen para crear el diseño de la coreografía, por los contrastes móviles del cuerpo rearticulado gracias a teorías combinatorias y por ser las más excelentes interpretaciones tanto de la Cárdenas como de Angel Zaldivar, toda una revelación en **Canción de cuna**.

Puede pecar Rosario por su extensión y porque sus obras evidencian con claridad dos y hasta tres conclusiones dramáticas. Esto, que podría ser un lastre mayor, se salva en parte por el oficio de la creadora, quien une estos "finales" con movimientos de enlace sin apelar a la reiteración. Un ejemplo

del multiending de **Danza Combinatoria** está en **Las siete en punto**, obra firmada por el teatrista Raúl Martín, plenamente concluida al cesar la voz de Virgilio Piñera, y con una segunda vuelta mucho menos feliz.

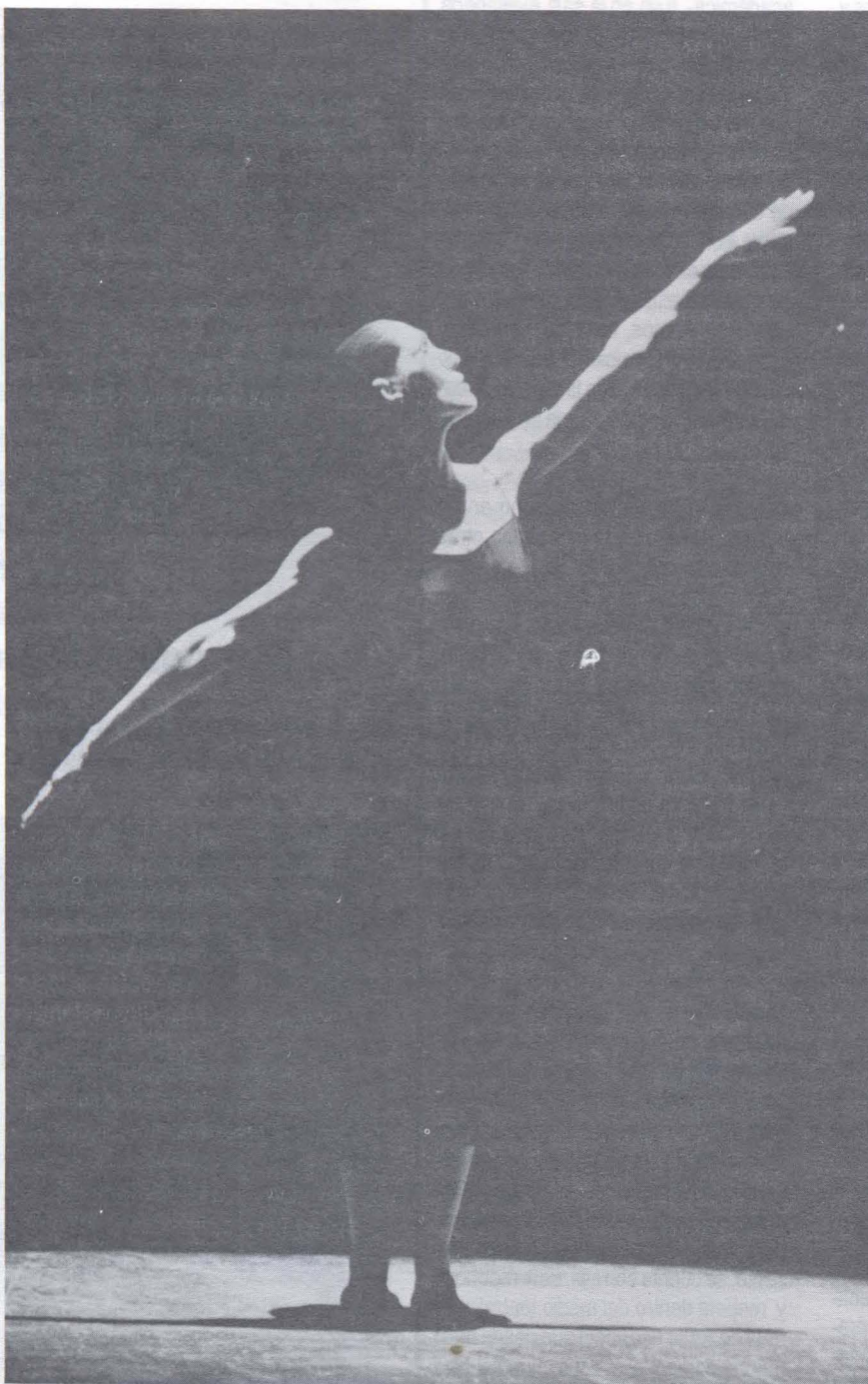
FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA



• Okantomí. Grupo Danza del Caribe. Cuba.

EXPOSITO

Retazos es la única compañía cubana que trabaja sin rodeos la danza-teatro. Sin embargo, en el Festival estrenó un largo monólogo de su directora, Isabel Bustos, para el bailarín Jesús Pérez. Este joven intérprete posee sin dudas una luz interior, pero la obra requiere de un artista de mayor agarre escénico, lo



• Noctario. Danza Combinatoria. Cuba.

EXPOSITO

que le debe obligar a subir la intensidad para que esa luz colme sus cuarenta minutos en escena.

El encantador fresco de lo onírico que todos hemos tenido alguna vez, ese monumento que es **En sueños**, fue la

otra obra de la Bustos, presentada por Retazos. Con sus bellas imágenes que desbordan la plasticidad de un *tableau vivant* y su clímax dramático, debe dar otra solución más teatral y orgánica a

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA

presiva y danzariamente injustificada pausa para cambios escénicos. Quizás la pieza gane con una clara división en dos partes -lo que llevaría a la Bustos a replantear el final de la primera y el principio de la segunda- o con acciones en prosenio que permitan, tras el telón, ejecutar las adecuaciones escénicas que dan paso a la hermosa secuencia del manto rojo y el polvo-humo que deja al descubierto, de tanto impacto teatral.

Tres estrenos mundiales llevó Danza Contemporánea de Cuba al Festival: la excelente creación de Jorge Abril, una larga pero plásticamente agradecida obra de Lídice Núñez y la mal estructurada pieza de Juan Antonio Más, que ni la excelente ejecución de la primera bailarina Dulce María Vale pudo salvar.

El trabajo de Jorge Abril, **La goma**, mezcla con humor y tragedia los avatares de quienes se lanzaron al mar durante los aciagos días de agosto de 1994. Varios son sus valores: el rescate de la danza temática dentro del panorama contemporáneo; la muy personal utilización de la gestualidad criolla, no sólo con el gesto mismo sino con las posturas o el mudo gracejo popular, del dicharacho jocosos hasta el grito de terror; la recreación netamente danzaria del apacible y turbulento Estrecho de la Florida, con sus costas plácidas y su horizonte incierto; y finalmente el recoger un pasaje de nuestra historia más reciente, uno de los tantos momentos conmovientes de

estos años de perpetua Revolución y que, salvo algunos ejemplos panfletarios felizmente quedados en el olvido, no han sido abordados por nuestros coreógrafos.

**Cuida de no caer**, el estreno de Lídice Núñez, volvió a mostrarla extensa, como

tablas

intentando cubrir la música con pasos y secuencias que peligran de volverse reiterativas. Gracias a su dominio del espacio, al nivel de exigencia técnica demandado a sus bailarinas y a una fuerte inclinación hacia la imagen plástica muy lograda, la obra puede considerarse como uno de los mejores trabajos de la Núñez. Su revisión de **Terriblemente inocente** mantuvo los valores de la edición príncipe, pero encontró soluciones poco eficaces para resolver las situaciones no acabadas de la puesta anterior, sobre todo en el desafortunado final apocalíptico.

A pesar de todo, puede agradecerse a Danza Contemporánea de Cuba el valor de asumir el riesgo de la *première* de jóvenes coreógrafos en un evento de carácter internacional. La audacia -con o sin éxitos tangibles- a veces es preferible a lo seguro, pero manido y gastado. Claro, si lo nuevo refleja calidad, ¡mejor!

El baile español cubano subió a la escena con el Ballet de List Alfonso y el Ballet Español de La Habana, pero ninguno de los dos grupos presentó estrenos en esta ocasión, lo que no reduce su nivel profesional ni su rigor, amén de lo canónico y establecido del lenguaje danzario hispano, sobre todo en el caso de la compañía de la Alfonso. Eduardo Veitia y su Ballet Español pretenden agrupar las vertientes clásica, moderna y folklórica de la danza en su obra, y así, en **La vida breve** -su trabajo más ambicioso hasta el momento- llega incluso a plantearse recursos de la danza-teatro, lo cual significa una novedad para esta vertiente danzaria en nuestro país.

La presencia extranjera se redujo a sólo dos colectivos. Debaile, un dúo argentino con una propuesta muy teatral, presentó **La trifulca**, donde explota su pacto con las carreras, las cargadas, las acciones pedestres y el *contact*, pero cuya breve aparición quedó como pincelada interesante y necesitada de una visión más abarcadora de su trabajo.

De Brasil, el Ballet de la ciudad de Londrina -joven agrupación que busca un lenguaje propio, un mayor acercamiento al público y que presenta una disciplina basada en el rigor de la danza

académica-, tuvo en la sala Avellaneda del Teatro Nacional un elefante blanco que obnubiló sus esfuerzos y su éxito. Tal vez un espacio más acogedor, menos frío y más en la escala humana, les hubiera servido para, en su primera experiencia internacional, confrontar más de cerca con nuestro público, muy exigente con la danza y más aún cuando ésta trae el rostro del ballet. Merece destacarse **...E...**, obra del director Leonardo Ramos, llena de significado netamente compositivo y que permitió una visión novedosa de la tan manoseada historia shakespeariana de Romeo y Julieta.

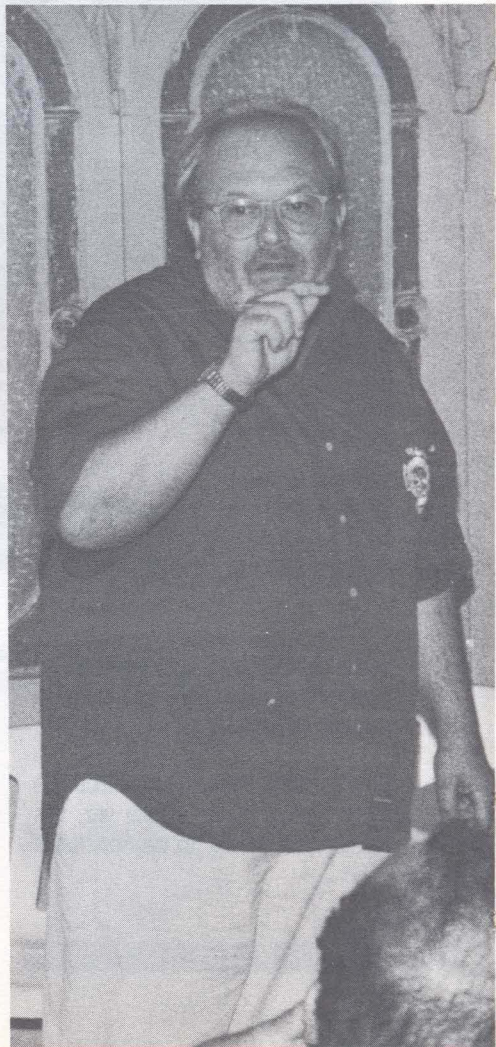
Como toda buena participación en un Festival de la talla de éste, hubo otras actividades colaterales: la exposición "Teatro y danza en Cuba", de la fotógrafa inglesa Angela Taylor, quien a través de su ojo de bailarina del lente, mostró instantáneas del grupo Danza Abierta y de alumnos de las Escuelas Nacionales de Danza y Folklore, con un desprejuiciado regreso al blanco y negro y una frescura de la imagen, que llenaron de arte la galería Tina Modotti, del teatro Mella, sede fundamental de las presentaciones danzarias; y un importante encuentro de coreógrafos, cuya trascendencia merece un espacio aparte.

Quizás fuera una muestra danzaria modesta, con un carácter más bien de invitación que de integración. No hubo grandes despliegues publicitarios ni tantas crónicas de prensa. Un demandado festival de danza va haciéndose necesario a nuestras artes escénicas para exhibir nuestra tradición y contemporaneidad. Ya al menos se hace presente, se cuenta con ella, se le reconoce y respeta dentro del medio teatral, y se trata de llenar ese vacío que desde hace mucho tiempo la escena mundial hizo desaparecer. No estuvieron todos nuestros grupos y compañías, pero sí se evidenció su diversidad e identidad. Nuestra danza fue valorada por especialistas y críticos nacionales y extranjeros. Por eso, aun con lo reducido de la oferta, en este Festival de Teatro de La Habana 1995, junto a las propuestas propiamente dramáticas, con igual decoro también estuvo la danza. ■

## FESTIVAL DE Teatro DE LA HABANA

**Memoria elaborada  
mediante notas  
tomadas durante  
las conferencias  
impartidas  
por el prestigioso  
investigador  
y difusor  
de la Antropología  
Teatral**

• Nicola Savarese.



Esther Suárez Durán

## NICOLA SAVARESE

### DE LA PRESENCIA DEL ACTOR Y SU PRE-EXPRESIVIDAD

Desde hace varios años, la influencia de Eugenio Barba y el Odin Teatret se expande por nuestras tierras de América. Primero llegaron sus escritos, luego Barba descubrió en esa parte del planeta un fértil terreno para sus intercambios culturales y Cuba se hizo un puerto obligado.

De ahí que la vieja casona de Línea, donde radica el centro cubano del CELCIT, albergue entre sus paredes un espacio para el Odin y que el Festival de Teatro de La Habana, en su edición de 1995, lo considerara su invitado especial.

Lamentablemente, el Odin tenía otros compromisos para esta fecha; fue entonces cuando Barba ideó una otra presencia y tuvimos la oportunidad de encontrarnos con Nicola Savarese, quien ofició como una especie de Embajador del Odin entre nosotros.

Savarese es un ferviente estudioso del teatro; profesor de Historia del Teatro en la Universidad de Lecce y también en la de Bologna, desde hace veintidós años acompaña la experiencia de Eugenio Barba y su grupo y participa de las sesiones del ISTA desde su fundación en 1980.

Es uno de los principales investigadores y difusores de la Antropología Teatral, y autor de varios textos en este campo, en particular de la conocida obra **Anatomía del actor. Un diccionario de antropología teatral**, que preparó junto a Eugenio Barba.

En el espacio del Festival, Nicola Savarese realizó tres extensas sesiones de trabajo. Sus conferencias consistieron más bien en una presentación del tema de la Antropología Teatral, dado lo complejo del cuerpo teórico de esta disciplina y el espectro posible de tópicos a que ella alude.

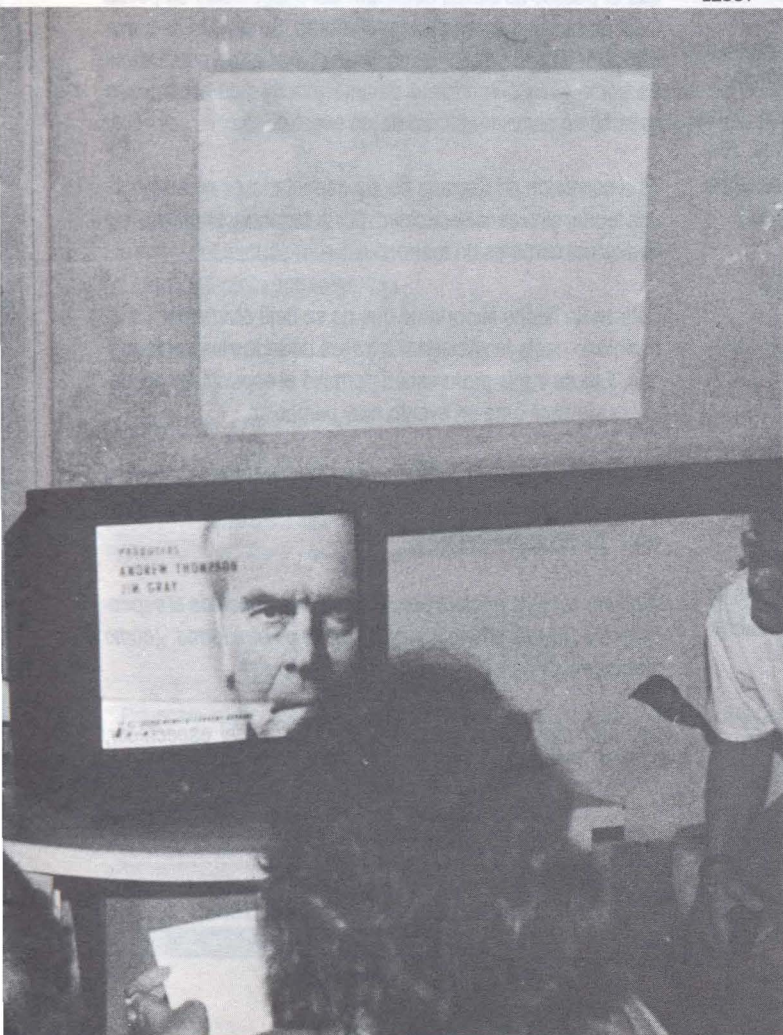
LESSY

La primera sesión la dedicó a hablar de sus principios generales, mientras la segunda y la tercera fueron destinadas a tratar dos fenómenos de los tantos que la instruyen: uno inscrito en el pasado occidental (la Commedia dell'Arte) y otro en un territorio oriental contemporáneo, con raíces bien hincadas en la tradición, la danza y el teatro en Japón.

El hilo conductor de estas productivas conversaciones fue lo que Barba y Savarese han definido como el campo de estudio de la Antropología Teatral y es una de las revelaciones esenciales que se han alcanzado en los últimos años: el tema de la presencia del actor y de su pre-expresividad.

Si bien con cierta frecuencia, aunque no con regularidad, nos llegan los ya numerosos textos que la aventura del Odin genera, lo cierto es que son escasos entre nosotros aquellos que meditan sobre dicho hacer desde el ángulo de la discusión, del señalamiento de algunas de las zonas aún no resueltas, de la interrogación acerca de los límites de sus postulados.

**Tablas** me había solicitado una entrevista con Savarese que, lamentablemente, no pudo tener lugar esta vez. De haberse realizado, dicho intercambio hubiera versado sobre estos asuntos.



No obstante, con las notas tomadas durante las conferencias se elabora esta memoria que hoy la revista presenta a sus lectores y a propósito de la cual me permito llamar la atención sobre algunas de las preguntas que aún se plantean a la *Antropología Teatral*.

## NICOLA SAVARESE: UN DISCURSO REAL Y UN DIALOGO IMAGINARIO

Comencemos con una breve historia acerca del Odin Teatret. El Odin cumplió treinta años el pasado 1994, una continuidad de trabajo sin interrupciones, lo que significa para un grupo teatral vivir treinta años juntos, pues cinco de sus fundadores aún permanecen en él.

### COMO SE ELABORA UN ARTE A PARTIR DE LAS DIFICULTADES

El grupo se formó con personas rechazadas por las escuelas oficiales. Esta fue la primera dificultad. Eugenio buscaba jóvenes sin experiencia, que pudieran ser formados, y por eso aceptó en el elenco a personas rechazadas por la Academia de Teatro de Oslo, en Noruega.

No existía espacio que fuera gratis y no había dinero. Por eso tomaron como lugar de trabajo un pequeño refugio antiatómico. La relación entre actor y espectador era muy cercana; esta distancia permitía observar todas las particularidades. Era como estar bajo una lente de aumento. Tales dificultades iniciales marcaron de manera indeleble la labor del Odin.

### "DIOS SE ESCONDE EN LOS DETALLES..."

Este trabajo sobre el actor se volvió, desde un inicio, un trabajo sobre los detalles. Barba había sido discípulo de Grotowsky, y desde el mismo comienzo el maestro polaco dijo una frase importantísima: "Dios se esconde en los detalles, y estos detalles son los que hacen el arte. Todos trabajan al ciento por ciento, pero el uno por ciento de los detalles hace el arte".

Este es un secreto que el Odin conserva todavía hoy. No es un trabajo hecho para los ingresos, *grosso modo*; es un trabajo sobre los detalles y las acciones físicas del actor.

No existe un público general sino cada espectador por sí mismo. No se hacen espectáculos para millares de espectadores; es necesario dirigirse a cada uno en particular.

## EL ODIN, ¿UN GRUPO DE ELITE?

De aquí partió una acusación que se le hizo al Odin inicialmente: ser un grupo de élite. Por el contrario, era un grupo para un solo espectador. Trataba de encontrar en él no un público genérico, sino aquella persona.

Y aquí hay una consideración general para el arte, que debe ayudar a cada artista. No se labora para un público indistinto. Aunque no lo sepamos, siempre trabajamos para alguien que conocemos, a quien dirigimos la fuerza de nuestro empeño, a quien deseamos seducir y convertir en nuestro interlocutor. Puede ser la familia, el ser amado, el amigo que ha muerto. Y entre los espectadores siempre se encuentra alguien más dispuesto, más asequible, con una experiencia más abierta que los demás.

Entonces, esta historia de pocos espectadores se vuelve una condición esencial para no hablar genéricamente, sino para dirigirnos a una persona en específico.

### EL ESPECTADOR ES UNA CONDICION PRIVILEGIADA

Hay una condición especial en este tipo de labor del Odin y es que el público se sienta alrededor del espectáculo en pocas filas. No hay una pared de espectadores. Se sientan de forma tal que cada uno pueda ser traspasado por la representación. Es como si ésta sucediera delante y detrás de ellos, como hallarse en el mismo centro de un evento.

Esta condición privilegiada de los espectadores no surgió de una teoría, sino de la necesidad, por la carencia de un espacio tradicional como es un teatro.

Este es un hecho importante que no se dejó olvidado y se ha explotado hasta la saciedad, a través de todas las posibilidades. Eso de ir a la profundidad permitió al espectador encontrarse siempre ante un evento muy particular.

Quien haya visto un espectáculo del Odin recordará siempre la sensación de encontrarse frente al actor, pero al mismo tiempo como frente a un marciano.

*Aquí me surge la primera pregunta. ¿En qué medida el espectador del Odin es un participante? Dicho de otra forma, ¿cómo transcurre su participación en el espectáculo?*

*Por otra parte, esta condición privilegiada del espectador, ¿cómo se concilia con la separación que, con frecuencia, se*

halla en las teorizaciones de la Antropología Teatral, entre proceso y resultado? ¿Qué aconseja establecer esta separación? ¿No está ella en contra de las propias circunstancias epistemológicas de esta disciplina que ensaya sus hipótesis en el plano de la recepción justamente?

## TODO LO QUE TIENE QUE VER CON EL ESPIRITU PASA A TRAVÉS DE LO FÍSICO

Se dice que el Odin hace un trabajo físico, corporal. Esta es una frase que no expresa nada, porque los actores del Odin también hacen un gran trabajo con la voz.

Lo que distingue esta labor con la voz y el cuerpo radica en entender un hecho esencial que no tiene que ver sólo con el teatro, pero que puede aplicarse al mismo.

Quizás ya no esté de moda, pero es necesario ser materialistas: todo aquello que tiene que ver con el espíritu, pasa a través de lo físico. Esta es una base para todas las búsquedas de la filosofía asiática, para todos los santos que han caído en éxtasis, de los filósofos que se querían alejar del mundo. No es imprescindible trabajar sobre el espíritu, sobre el alma, que si existe o no nadie lo sabe; es necesario trabajar sobre lo físico. Eso nos transforma también internamente.

Cuando se escucha un cantante, antes de que se emitan las palabras, sentimos una fuerte presión (*se toca el pecho*) y decimos: ¡ah, me ha golpeado el corazón, el plexo solar, el estómago, no lo sé! Es un hecho físico.

Este secreto de trabajar físicamente todos lo han descubierto hace treinta, cuarenta años; es necesario el entrenamiento físico. Es seguro que si no se entrena, no se puede ser un buen actor. Los cantantes, deportistas, bailarines, músicos y oradores, lo hacen.

Las bases materiales del trabajo del actor tienen importantes consecuencias en el plano científico más general. Baste recordar los estudios de Pradier, Turner o Lotman. Pero, ¿cómo se interrelaciona esta dimensión de lo biogénico con las otras dimensiones en las que también se inscribe lo teatral y que son culturales e individuales?

## DEBE HABER UN MAESTRO Y UN DISCIPULO

El entrenamiento es una condición necesaria, pero no es la única. Debe ser dirigido y elaborado por un maestro. No se puede trabajar sin maestro. Cuando hago mis investiga-

ciones, encuentro muy raras veces testimonios sobre este aspecto del cómo se transmite este saber teatral, y ello ocurre porque la transmisión es oral, la relación es personal, de maestro a discípulo, y varía si uno de ellos cambia. Una cosa es segura: debe haber un maestro y un discípulo.

Sin embargo, en la historia del teatro occidental existe una costumbre un poco violenta: matar al padre, tal vez para reafirmarse. En Asia hay otro sistema más interesante. El maestro es el guía; el discípulo recibe todo del maestro. Y claro, para éste puede ser aburrido.

Personalmente he experimentado una tercera vía, que es la del compañero de viaje. Para el discípulo todo es nuevo; para el maestro también, pues él tiene más experiencia y haciendo este camino todo puede ser transformado en una nueva cosa. Entonces no es aburrido. Hoy ninguno desea ser discípulo. Todos nacen maestros, aunque hayan trabajado sólo quince días con un gran artista. Lo terrible es que eso se escribe en un *curriculum*. Y yo me pregunto: ¿qué significa? Nada. Hay cosas que no se aprenden ni siquiera con años de trabajo.

Pero hoy la vida es veloz, la novedad es necesaria. El problema del teatro es que se puede usar el truco, pero no se debe hacer trampas. Y claro que existe el talento, no se puede negar, pero no es suficiente. Y diré más: un actor con talento es más difícil, un actor bello es más difícil porque ya tiene una presencia y piensa que es suficiente. Entonces es más difícil encaminar sus esfuerzos.

Yo prefiero trabajar con actores que tienen la cabeza dura y quieren avanzar, porque ésa es una virtud necesaria: la voluntad de avanzar. El talento es un don, pero debe ser dominado. El problema del teatro hoy no es que falten actores, sino que escasean los estándares, los buenos. Fui a Asia. Estuve en China, Japón, Bali, y encontré que todos los actores tienen un buen nivel. Con respecto al actor occidental tienen un nivel óptimo. ¿Por qué? Porque todos tienen un entrenamiento. Comienzan desde niños y poco a poco van creciendo en ese entrenamiento. ¿Tenemos ejemplos occidentales? Claro que sí. En el ballet clásico hay que aprender desde niño.

La fotografía de la danza más conmovedora que yo he visto en la vida es la del pie de Núreyev, cuando murió. Parece el de una cabra. No hay dedos, sino toda una base, como una uña; parece el pie de un animal, por haber mantenido todo el tiempo la posición de punta. Este pie se transformó físicamente, no es algo espiritual. No existe en la naturaleza una cosa así.

Vi algo parecido en el Museo del Hombre, en París: los pies de una mujer de la nobleza china, conservados en alcohol. Parecían los de una muñeca. Estaban condicionados por la cultura. El problema del actor es éste: necesita una cultura física que lo transforme físicamente, no en lo espiritual. Ese será un resultado, no la premisa.

## LA ESCUELA DE LA MIRADA

El *training* del Odin nació de diferentes fuentes. Allí fueron a enseñar discípulos de Grotowsky, maestros orientales, payasos del circo europeo. Siempre el Odin ha tomado algunas reglas y luego ha tratado de transformarlas, de personalizarlas. ¿Por qué? Porque si yo aprendo de un bailarín clásico, luego me resulta difícil no serlo, porque la cultura de la danza clásica es muy fuerte; si la aprendes no puedes olvidarla. Cuando un bailarín clásico se presenta ante nosotros, sabemos de inmediato qué es por su postura; no puede abandonarla pues esa cultura lo transformó. Pero se puede aprender del bailarín clásico y luego transformar ese estilo. ¿Cuáles son las reglas que ayudan a cambiar el trabajo? Luego de ver a un gran actor de Noh o de Kabuki, pueden existir dos reacciones: dejar el teatro por pensar que no se podrá hacer jamás algo mejor que eso, o asimilar de ellos todas las posibilidades y hacer otra cosa.

A partir de esta labor, con el tiempo Barba encontró una forma de ver. Esta escuela de la mirada permite tomar de culturas diferentes algunos principios vitales, con los cuales puedes trabajar sin ser colonizados por esas formas tan fuertes como son el ballet clásico, el teatro Noh, el Kabuki o el Katakali. Esa escuela de la mirada es la Escuela Internacional de Antropología Teatral (ISTA).

## HACER LA PREGUNTA JUSTA

¿Cómo trabajar con la historia, con la experiencia de los otros, con el pasado, con lo lejano, sin volverse pasado, sin repetir las experiencias, sin transformarnos en japoneses, y sin perder la identidad? ¿Es posible todo esto? Sí. ¿Cómo? Ese es el punto. La naturaleza humana busca siempre las confirmaciones, no las interrogantes. Es cierto que es muy difícil describir a otro algo que éste no conoce, acerca de lo cual carece de experiencia. ¿Cómo describir el trabajo de un actor lejano, que tiene kimono, unas mangas muy largas, un peinado muy elevado, un maquillaje muy espeso, que no permiten ver lo que hace el cuerpo? Se ve sólo como una escenografía en movimiento, pero debajo hay un cuerpo.

El problema es cómo desvestirlo y recordar que debajo de ese vestuario existe otro tipo de trabajo. Todo parte de los pies, no de la cabeza: según se muevan, así lo hará el cuerpo, aunque parezca que es la cabeza la que determina el movimiento.

Entonces, siempre hay que ir a buscar el punto de partida; hacer la pregunta justa para obtener la respuesta adecuada.

## LA ANTROPOLOGIA TEATRAL: UN INSTRUMENTO DE TRABAJO QUE HAY QUE SABERLO USAR

En este trabajo podemos ser ayudados por la Antropología Teatral, pero, ¡atención! Esta disciplina no es un par de espejuelos rosados que nos hacen ver todo bello alrededor. Es un instrumento de trabajo y como tal puede ser peligroso. Nos ayuda, pero hay que saberlo usar. No es complejo. Dice cosas muy simples como que los actores, en todas las culturas codificadas -las teatrales, se sobreentiende-, tienen una presencia muy fuerte que le basta para imponerse, incluso antes de que el actor comience su actuación.

¿Cómo se construye esa presencia? En todas las culturas existen, no obstante, trajes diferentes, colores, relatos, religiones, principios similares. La Antropología Teatral no es la lengua de las lenguas, no es esperanto.

Entonces, ¿cuáles son los peligros a que se aluden en el uso de este instrumento? ¿Se refieren a absolutizaciones, a desplazamientos, a teorizaciones irracionales o nihilistas?

## LAS REGLAS BASICAS DE LA ANTROPOLOGIA TEATRAL Y LA TORRE DE PISA

¿Cuáles son las reglas básicas de la Antropología Teatral? Sólo existen tres. La primera es la del equilibrio.

Cuando un actor quiere ser interesante, hace algo para romper el equilibrio tradicional. La torre más famosa es la de Pisa, no la Eiffel, ni los rascacielos norteamericanos, sino ésa italiana.

Una línea oblicua es más interesante que una recta. Una vertical es una línea agotada. La oblicua puede estar agotada o no. No es seguro. Y esa inseguridad nos tiene en suspenso.

Lo mismo pasa con el cuerpo del actor. Ustedes ven que él habla sobre la escena, cansado. Todas sus formas están recogidas sobre sí mismo. Lo siguen en ese cansancio y caen en el mismo y eso provoca el aburrimiento.



¿Por qué la forma es interesante? Porque es lo primero que percibimos. Después razonamos. A una reacción física, le sigue una intelectual. La forma es un hecho físico. Un actor o un bailarín que no desea aburrirnos, aun cuando esté sin moverse, mantiene tensos los detalles de sus músculos; éstos no se hallan recogidos, sino irradiados.

Estamos ya de lleno en el tema de la pre-expresividad y se habla de leyes. Creo que cabe preguntarse si sólo la pre-expresividad puede llamar la atención del espectador. Y también, ¿qué convoca esa atención? En cuanto a este principio del equilibrio, ¿es él quien define presencias escénicas distintas o son las formas diferentes y culturalizadas de emplearlo?

### LA SABIDURIA DEL BAILARIN

Existe una segunda regla que es la de las oposiciones. Parte del mismo principio que la anterior: las líneas interesantes no son aquéllas unívocas, sino las que tienen un ritmo; son espesas, pero no desmembradas en una forma cualquiera: espesas con ritmo.

Si existe un desbalance en una parte, hay que crear el contradesbalance en otra. El bailarín conoce muy bien estas reglas. También el actor debe dominarlas. Y se trata de trabajarlo, de crearlo no sólo externamente, sino también internamente. No sólo con el cuerpo, sino además con la voz.

Es algo que debe emanar como un hábito alcanzado con el entrenamiento tenaz. Pero hay que recordar que el entrenamiento debe ser alegría, placer.

### LA HISTORIA DEL BOMBERO

La tercera regla es muy extraña. Dice que hay una regla que no tiene regla. ¿Qué quiere esto decir? Cualquier cosa que hagamos tiene una forma, aunque no la deseemos, ni sea de nuestra voluntad. Al respecto existe una historia muy linda. En los teatros siempre es necesario un bombero, porque existe peligro de incendio. Una vez sucedió que se abrieron las cortinas y un bombero atravesó el escenario de un extremo al otro y todo el público creyó que la pieza comenzaba con ese recorrido, pues existe una convención de que cuando se corre el telón comienza la obra. ¿Es una regla? No, pero todo el mundo conoce esto. Sólo uno dijo: "el Rey está desnudo". Todos los demás creían que estaba vestido. Es una convención.

En el teatro, las convenciones son un arma formidable. Podemos destruirlas para crear otras, pero no dejar de creer en ellas.

Podemos hacer lo que queramos, pero todo lo que se ve allí viene percibido como falso o verdadero, según uno crea o no. Forma parte de la representación.

Nada en el teatro puede ser casual. Debe ser decidido, preparado. Es una ley que nos hace prisioneros, y significa que debemos dominarlo todo.

Cuando se dice qué espontáneo era Lawrence Olivier, ¿de qué se está hablando? Lawrence Olivier era un actor construido, artificial; su posición natural era conquistada, no espontánea.

Ciertamente la Antropología Teatral revela un territorio no evidenciado hasta aquí entre el actor y el personaje, el "corps fictif" de Watanabe, el "grado cero de la comunicación teatral" de De Marinis. Las tres reglas enunciadas corresponden a los principios pre-expresivos. Ahora, ¿son estos principios algo constitutivo de todo acto teatral? De ser afirmativa la respuesta, ¿no estarán siendo sobrevalorados?

### EL FUTURO ESTA EN EL PASADO

Es necesario estudiar el pasado. Lo que es y será está en el pasado que tiene secretos. Es el caso de la *Commedia dell'Arte*. Con respecto a ésta hay varios equívocos. Se dice que era un teatro popular: el primer equívoco, pues no lo era. En aquella época existía el asunto de los primogénitos. Ellos tenían todos los derechos; entonces ¿los demás hijos qué hacían?

Por otra parte, el teatro daba la posibilidad de vivir juntos hombres y mujeres, así que muchos de estos hombres, hijos de familias de buena posición, se fueron al teatro.

Entonces, la *Commedia dell'Arte* se hacía por hombres cultos que conocían la poesía de memoria, las costumbres y la etiqueta de la corte.

### EL SEGUNDO EQUIVOCO

Se habla de improvisación en la *Commedia dell'Arte*. Se dice que sus actores tenían una enorme capacidad de improvisación. ¿Qué cosa es esto? ¿Qué hacían, en realidad, aquellos actores? Salían a escena y veían en el público al Rey, a la nobleza, a los soldados, al bajo pueblo; entonces adaptaban el texto que sabían de memoria a la clase de público.

Los libros eran muy caros y todo el aprendizaje se hacía de memoria. Estos hombres sabían una gran cantidad de textos

y los seleccionaban según las historias que siempre eran muy simples, como un telegrama. De amores, dinero, enfrentamiento entre generaciones. Dramaturgia equivalía a poner en movimiento la acción.

Por lo tanto, improvisación no significaba improvisar sobre la escena, sino tener gran memoria y capacidad de selección.

### EL TERCER EQUIVOCO

Los actores de la *Commedia dell'Arte* no eran sólo actores. Tenían gran habilidad: sabían bailar y cantar, tocaban varios instrumentos. Bailaban la danza de la corte, llamada alta danza porque se utilizaban los brazos, y también la baja danza, la del pueblo, en la que intervenía la parte baja del cuerpo, los pies. Unían ambas partes y se volvían grandes bailarines. Durante todo el día danzaban, tocaban instrumentos, aprendían textos de memoria, inventaban, se divertían. Jugaban entre hombres y mujeres, pero con el fin preciso de hacer una representación.

Molière, por ejemplo, era hijo del tapicero del Rey. Cuando fue a provincias para aprender a actuar, no sabía nada de eso, pero sí cómo se bailaba en la corte, cómo se hacían las reverencias. Cuando se leen los primeros carteles donde su nombre aparece, ¿qué encontramos? Jean Baptiste Poquelin, bailarín. La tarea de Molière era bailar.

No se es actor, no se es músico, no se es poeta, sino todas esas cosas y la meta era obtener el mayor resultado posible.

### ¿COMO SE OBTIENEN ESTOS RESULTADOS?

Hay trucos, no sólo habilidades. Se elaboraban los *lazzi*, plural de *lazzo*, que viene de la expresión *l'atto* (el acto), es decir, eran acciones que luego se ordenaban y ya estaba el espectáculo. ¿Quién trabaja así? Es claro, el bailarín. Un *jeté*, un *promenade*, un *arabesque* y tengo la coreografía. Pero también un actor puede hacer lo mismo: una caminata, la acción de comer una mosca (como el famoso número de Arlequín) o un pollo, y ya tengo mi coreografía de actor. ¿Cuál es la diferencia? Como actor trabajo concretamente, tengo acciones precisas que realizar, como un bailarín. Cuando se dice *grand jeté*, no se está hablando de cualquier cosa, sino de algo muy preciso. Es igual entre actores, es necesario preparar la acción como si se tratara de una danza. Esto era lo que se hacía en la *Commedia dell'Arte*.

Por eso, otro de los secretos de la *Commedia dell'Arte* era la disciplina. La vida y el éxito de cada cual dependían del otro. Había una gran solidaridad. Sólo así se construye un arte colectivo. De otra forma únicamente se puede ser un payaso solo en el mundo, como existen tantos.

Cuando impartí un curso sobre dicho tema en la Universidad de Montreal, en Canadá, este centro docente, muy democrático, pidió al final a los estudiantes una evaluación del profesor, en forma anónima, por escrito. Las notas decían: tiene buenas ideas sobre la *Commedia dell'Arte*, pero son muy personales. No es cierto; es que aquello que se ha escrito tradicionalmente en los libros resulta una falsa imagen de este fenómeno. Es lo que se estudiaba hace un siglo, cuando todavía no teníamos los "espejuelos" para entender que detrás de la *Commedia dell'Arte* estaba la técnica y que ésta era la de la danza, y que la dramaturgia era un modo de composición; exactamente como hacían los músicos en aquella época.

### EL SECRETO DE LA COMPOSICION

¿Qué es componer? Poner juntos varios elementos: populares y burgueses, extranjeros y nacionales, presente y pasado, vida y muerte; crear oposiciones: eso es la composición.

En las escuelas de música todos aprenden así. ¿Por qué, entonces, cuando se hablaba de teatro y composición nadie sabe lo que significa? Esto es poner juntos elementos diversos. Al momento que los espectadores los ven, desde esta diferencia, entienden.

Los actores de la *Commedia dell'Arte* componían. No había grandes dramaturgos. Cada actor era un dramaturgo, un músico, un coreógrafo. Veremos que había formas para crear estas oposiciones.

Sobre estos temas, se me ocurre preguntar ¿qué relación existe entre la composición que sorprende, donde se expresa lo extracotidiano y la precisión que se exige al actor y al espectáculo? Evidentemente esta última exigencia está vinculada con las posibilidades de lectura que se le proponen al espectador, ya que la creatividad de éste no es total, sino sólo relativamente autónoma, como lo demuestran, entre otros estudios, los realizados por Barba en el ISTA.

En otro sentido, ¿cuáles son las relaciones entre lo pre-expresivo mental, de lo cual comienza Barba a hablar en 1985, y la composición?

### CONTRA LOS ESTEREOTIPOS

Pantalone era una máscara veneciana de un viejo que iba detrás de las jóvenes. Todo el mundo se imagina a un viejo que camina cayéndose. Pero cuando vemos la imagen de Pantalone, apreciamos que tiene músculos, una especie de Sylvester Stallone; uno que recordaba bien todas las palabras y sabía contar bien el dinero, cada centavo. Porque quien estaba tras la máscara era un joven que entregaba toda su energía a la imagen tradicional del viejo.

Era un modo de combatir una de las cosas más horribles que se ven en el teatro: los estereotipos, aquellos que normalmente vemos en la televisión, en la publicidad, pero que pasan sin dejar huellas.

Si uno pretende dejar una imagen distinta, es necesario que el loco no haga las acciones como uno en trance, sino debe ser como Hamlet: un filósofo griego que puede dividir un cabello en cuatro. Entonces ésa es una gran locura.

Todas las imágenes de la *Commedia dell'Arte* no se representaban según los estereotipos, sino contra éstos. Si interpretaban un cantante, era desafinado; si era una bella joven, utilizaban una vieja. Crear lo que Brecht llamó extrañamiento: eso es lo que golpea al espectador.

*¿Cuánto debe lo pre-expresivo mental en la composición, el "cómo contar una historia" (quinta sesión de la ISTA, Salento, 1987) a Brecht? Sobre todo, teniendo en cuenta que Brecht trabajaba con un material manifiestamente historizado. Por otra parte, ¿cómo se relaciona esta composición con un fluir del subconsciente?*

*El tema del espectador es particularmente relevante, pues su atención y percepción están condicionadas culturalmente. No parece existir una percepción pre-cultural, y la Antropología Teatral define sus principios ante el tema de los efectos que el espectáculo escénico provoca en su receptor.*

### UNA NUEVA LECTURA

*¿Dónde leer estas cosas? Se debe mirar fuera de la *Commedia dell'Arte*; a Molière, que fue muy astuto. Aprendió todo de este teatro: a componer, a hacer diversos tipos de personajes e inventar otros. Usó esa estructura para describir el París de la época. Sacó todos los guiones de la *Commedia dell'Arte* y sustituyó los personajes por otros de París: el Tartufo, el Avaro, La Preciosa Ridícula.*

*Después que la *Commedia dell'Arte* se difundió por toda Europa, allí nació una gran época para el teatro, que en España, por ejemplo, se llamó el Siglo de Oro.*

*¿Qué hacía Shakespeare? Saqueaba a los historiadores romanos: Suetonio, Plutarco, y los adaptaba a la *Commedia dell'Arte*. Los personajes eran Marco Antonio y Cleopatra, pero se comportaban como Arlequín y Colombina.*

*No había cómo poner fin a la fantasía. Con gran cinismo se mezclaban todas las historias y se les daban nuevos nombres a los personajes, sólo para obtener como resultado: un gran teatro que funciona igual que un reloj, con actores que parecen bailarines precisos, puntuales, dirigidos. Esa es la *Commedia dell'Arte*.*

*Existe un sólo libro que relata esta historia: **El secreto de la *Commedia dell'Arte***, escrito por dos amigos: Ferdinando Taviani y Miguel Schino.*

*En esta historia de la *Commedia dell'Arte* los factores prácticos cambian los resultados artísticos. No en un sentido peor o mejor, simplemente los transforman. Esto nos enseña que el actor debe estar dispuesto al cambio, a no vivir amarrado a sus cosas.*

*Y con esta idea, Savarese retomó sus conceptos con los que inició este encuentro acerca de cómo surge una poética a partir de determinadas condiciones prácticas.*

*El tercer día habló de sus experiencias en el Oriente, y en particular, de Yukio Mishima. El espacio de esta publicación no permite referir aquí esa sesión, pero Savarese prepara una próxima visita para impartir, precisamente, un curso sobre Teatro Oriental. Esperemos, pues, ese momento. ■*

## LA IDENTIDAD ES LA SUPERVIVENCIA\*

### Cinco pronunciamientos sobre la importancia de la Voz, Identidad y Otridad en la cultura canadiense. Cómo se reflejan en el teatro contemporáneo de este país y paralelos implícitos con Cuba y el teatro cubano contemporáneo

1. Una diferencia primaria entre la cultura canadiense y la estadounidense, consiste en que nuestro vecino es una gran bestia, que alegremente, si se le permitiera, nos ocuparía, devoraría y, de hecho, está dispuesto a hacerlo a través de esa insidiosa y continua infiltración en nuestro universo cultural y en nuestros medios electrónicos, y de un constante y sistemático bombardeo artístico con imágenes de la homogeneizada identidad norteamericana y la iconografía moribunda, basada en la teoría del *melting pot*<sup>1</sup> que mezcla diferencias para eliminar la Otridad.

La cultura canadiense ha de preservar la diversidad cultural que estimule la conservación de la herencia y su legado.

Si bien Canadá ha sido un país desde 1867, nuestra tierra y sus pueblos aborígenes han existido durante cientos de años. A inicios del siglo XVI comenzaron las batallas por la posesión de nuestro país entre exploradores británicos y "descubridores" franceses. Canadá emerge, más o menos, al mismo tiempo que el "descubrimiento" del resto de América del Norte y del Caribe por parte de los invasores europeos. Oh... quise decir exploradores. Nuestra cultura y nuestro país constituyen, de hecho, un híbrido. Son el resultado de varios cientos de años tejiendo tradiciones e ideologías, mientras que de algún modo preservábamos la individualidad. Nosotros también tenemos una historia de ocupación y colonización. Aún, hoy día, somos un dominio del Imperio británico. Hemos intentado, a través de nuestra historia, mantener la diversidad, la Otridad que determina nuestra identidad; para los canadienses, la cuestión de la supervivencia ha estado siempre ligada a esto. Nuestro arte refleja el modo en que un coro de voces mezcladas, pero discernibles, compone la cultura colectiva nacional.

2. En Toronto, la ciudad en que vivo, de 2,5 millones de habitantes, tenemos un universo televisivo de cincuenta y cinco canales. Muchos de ellos provienen de los EE. UU, que ha sido denominado el más "poderoso y agresivo mercader cultural y distribuidor en el mundo". Algunos de estos canales se dedican a la difusión de programas dirigidos a grupos específicos, tales como el canal de Artes y Entretenimiento, el Femenino y la Televisión Juvenil. La gran mayoría de estos cincuenta y cinco canales son costeados mediante la venta de tiempo en el aire para comerciales. Esta aparente cornucopia parece atractiva, pero al examinarla de cerca, entendemos que es parte del desafío que enfrentamos para mantener una identidad cultural canadiense, única.

Es irritante el hecho de que se nos alimente con una continua dieta de banales comedias, que remiten a situaciones americanas, al igual que violentos programas policiaco-detectivescos, creadores de efectos nocivos sobre los espectadores. Estos se acostumbran a ver lo que pasa por arte y cultura, sin serlo, y le dedican de dos a ocho horas diarias, cuando tienen la posibilidad de alejarse de estas piezas y de sus actores.

Esto no es un *forum* para la comunicación, ni para el estado y transformación que cualquier tipo de teatro vivo exige. En el teatro y la danza, aún hoy día, debe preservarse un espacio sagrado que es parte integral de la interacción entre el artista y el público.

Al sentarnos en un espacio semioscuro, bien sea en un teatro, o en espacios no tradicionales, sentimos, en diversos grados, la energía transformacional de la reacción colectiva; por nuestra mera presencia y compromiso, entramos en una relación recíproca, un acto de creación.

<sup>1</sup> Término utilizado para definir la nacionalidad estadounidense, compuesta por diversas etnias. (N. de la T.)

Que la obra teatral nos afecte emocional o intelectualmente, consciente o inconscientemente, es casi irrelevante (actúa el antiguo concepto griego de catarsis). El teatro es vivo; incluso en una sociedad contemporánea, es un acto de comunicación que utiliza su contexto contemporáneo como base, y se apoya en los principios universales atemporales del compromiso, el reconocimiento, la interacción, el intercambio de energías y, en última instancia, los rituales de la transformación.

3. Muchos de los habitantes de las ciudades canadienses viven solos, o en cuartos que brindan un grado de privacidad. Para algunos, la interacción imaginada entre "amigos" de la televisión ha reemplazado la comunicación real. Añádase a esto, la dificultad de seis meses de extremas condiciones invernales (uno de nuestros famosos compositores de Quebec, Gilles Vigneault, escribe, en francés: "Mi país no es un país, es el invierno...") y el costo relativamente mínimo de ver la televisión en casa. Se tiene todo un segmento de la población alejado de la cultura viva, y transformado ahora en un espectador de la vida reflejada por los cada vez menos creíbles medios televisivos.

También debe tenerse en cuenta el factor del costo de hacer y consumir cultura en Canadá. Por ejemplo, dependiendo de la dimensión y el alcance de la producción, los precios de los boletos pueden estar entre los baratos, \$5-10 CanD, hasta los escandalosos \$125 CanD. Esto se debe al alto costo de producir teatro. Aunque los profesionales pueden aspirar a subsidios gubernamentales y apoyo financiero en los niveles municipales, provinciales y federales, este dinero, además de los beneficios de la venta de entradas, rara vez suma una ganancia para los artistas o los productores.

Actualmente hay en Toronto varios cientos de grupos de teatro profesionales. Sus repertorios van desde nuevas y viejas obras de América del Norte y Europa hasta otras que reflejan la multietnia de Canadá. Tenemos de todo, desde dramaturgos indios homosexuales hasta asiáticos cómicos; desde musicales y cabaret hasta teatro-danza y teatro para jóvenes. La lista es muy larga.

¿Por qué continuamos haciendo teatro? Porque sabemos que ésta es la última línea de defensa en la guerra contra la desaparición cultural. La batalla que libramos hoy en Canadá es para asegurar la supervivencia de nuestra cultura y sus productos, y que estos sean preservados no como un lujo, sino como un derecho humano fundamental.

La Voz es, sin lugar a dudas, el meollo de la Identidad de un individuo, y la base de una identidad nacional. Sin saber quiénes somos, nuestro arte pierde todo significado. Y sin nuestro arte y nuestra identidad, qué esperanza hay de supervivencia en cualquier nivel.

4. Uno de los dramaturgos canadienses más reconocidos internacionalmente, Michel Tremblay, de Quebec, comentó una vez que "mi mejor oportunidad de ser universal es ser local". Hay mucha verdad en esta aseveración. Las obras de Tremblay (hay aproximadamente dos docenas que datan desde principios de la década del 70 hasta hoy día) se centran en los temas de la identidad personal dentro de un entorno local, y, en una escala mayor y más simbólica, en tópicos relacionados con la identidad cultural dentro de una nación. Como francocanadiense católico y homosexual, Tremblay presenta una perspectiva particular sobre el tema de la Otredad y su papel dentro de una sociedad. Sus personajes hablan el lenguaje callejero de Quebec (tan diferente del francés parisino como lo es el español cubano de su primo castellano), y plantean las historias de la gente común y sus vidas. Sus héroes son seres marginales dentro de la sociedad, debido a la inhabilidad para encajar en las demandas de la corriente dominante; héroes por virtud de sus triunfos diarios. Su Otredad es la fuente de su mayor desesperanza y sus mayores alegrías. Sólo cuando son capaces de reconocer el rostro de esa Otredad y abrazar la reflexión, Tremblay los eleva a la categoría de héroes. Los personajes y héroes en este *demi-monde* generalmente acaban muertos o depuestos, pero imbuidos de una sensación de poder personal recién hallado, que se deriva de una declaración de independencia, un arrancarse la máscara de la aceptación social.

Los héroes culturales canadienses (y los históricos también) resultan rara vez los vencedores en cualquier batalla. A menudo son considerados héroes por la fuerza de su propósito, su tenacidad o determinación de ser consistentes con lo que creen (aúnsi difiere de lo que es popularmente aceptado). Son, como los llama nuestro poeta Leonard Cohen, "los bellos perdedores".

El estilo de las obras de Tremblay puede describirse como un realismo que contiene lagunas de teatralidad. La jerga coloquial de sus personajes adquiere significación musical y poética ya que Tremblay orquesta virtualmente cada una de sus obras, basadas en las influencias formales de la tragedia griega, la ópera y los cuartetos del compositor Brahms. Tremblay es considerado ciertamente un escritor político; sin embargo, sus piezas no contienen discursos o pronunciamientos "políticos". Las simples historias humanas que narra poseen siempre estratos de una imaginación, alegoría y simbolismo que dicen mucho y en una

gran escala. Así como la de Edipo y Yocasta no es meramente la historia de un muchacho y su madre, los personajes de Tremblay, que están tan enraizados en la realidad cotidiana, desarrollan dramas de proporciones míticas.

Examinemos, por un minuto, el personaje que le da título a la obra de Tremblay, **Hosana**. Es un travesti de Montreal que envejece: se viste como la actriz británica Elizabeth Taylor en su caracterización de la reina egipcia Cleopatra, en la película norteamericana producida en España. Cuando en el clímax de la obra de Tremblay, Hosana se deshace de sus ropas, peluca, alhajas y maquillaje, y se enfrenta a su amante masculino, afirmando de un modo categórico: "Soy un hombre. Mírame, soy un hombre", el mensaje para los canadienses, en particular para los francocanadienses, está claro: sólo se puede lograr el autorrespeto, el acceso al poder y la dignidad cuando se desechan los papeles y las máscaras impuestos y se reconocen la verdadera naturaleza de la identidad y el poder de su propio rostro, sin importar cuán audaz, provocativo u "otro" se pueda ser. Sólo a través de la conciencia de sí mismo y el orgullo, puede un individuo ganar el respeto de otros. Para citar al escritor y ensayista británico C.S. Lewis: "¿Cómo nos pueden encontrar cara a cara mientras no tengamos cara?"

Otro de nuestros dramaturgos internacionalmente reconocidos, George F. Walker, de Ontario, escribe extensamente sobre el poder: sus usos y abusos en el entorno urbano. En sus obras -muy agudas y cómicas- (es el maestro del *choteo*,<sup>2</sup> ¿sital cosa puede existir en la cultura norteamericana...), los personajes son bien poderosos y corruptos o victimizados y marginados; están dispuestos a enfrentar el sistema. En ellas se revela que la verdadera naturaleza del poder proviene de un sentido de identidad personal y una conexión con lo que podría denominarse energía colectiva, o una versión contemporánea de la **Fuerza de la vida**, de George Bernard Shaw. La corrupción, el control del individuo y la manipulación de las masas, son combatidos con la simple arma de la Voz Individual y su poder de rechazar, de evitar la codicia, de tomar la responsabilidad para el Yo. Walker denomina esto como "la simple y fea verdad" y explica en su obra **Beautiful City** que esta verdad es diferente para cada persona.

Irónicamente, la insistencia de Walker de que el poder proviene de hacerse responsable de la propia vida y acciones de uno, siempre incluye una insistencia en que el propio Yo debe conectarse con la energía colectiva que alimenta la vida: la comunicación y conexión con otros "yo" es la clave de Walker para la supervivencia en la jungla urbana.

La Otreidad, en mi cultura, tiene connotaciones positivas tanto como negativas. Puede referirse a la conducta que es antisocial y psicopática. También puede referirse a los no conformistas, a los destacados pensadores creativos, los filósofos visionarios; en fin, a estrellas. Mi cultura está construida sobre la necesidad de sobresalir para sobrevivir, competir, o, ganar y, en definitiva, tener éxito. A menudo se nos estimula, específicamente en los campos creativos, a que nos destaquemos entre la multitud, a ser diferentes. Esta adopción de la Otreidad, por supuesto, necesita dos cosas: identificación y comprensión de lo que realmente constituye "la multitud", la norma; identificar y explorar, "¿dónde es aquí?" Estamos, aún en tanto que Otro, como individuos, siempre presentes en un contexto: el que nos moldea tanto como nosotros podemos moldearlo.

La noción de estar solos es también parte importante de nuestra cultura (y constantemente reflejada en nuestras obras de teatro y otras formas artísticas). Somos un país, como nos describió una vez la dramaturga Linda Griffiths, "estirado como una tendedera de ropa de mar a brillante mar". Tenemos un ancho de más de tres mil millas, con una población de aproximadamente treinta millones de habitantes. Las cuatro fronteras comparten poco en un sentido geográfico, mucho menos en términos de costumbres sociales. Somos también una tierra étnicamente diversa y cada región y provincia tienen su propia mezcla de influencias culturales.

Es raro hallar familias que vivan juntas, varias generaciones bajo un mismo techo, o incluso aún dentro de la misma ciudad o provincia. Y con esta falta de cercanía en los núcleos familiares, viene aparejada una falta de dependencias. No necesitamos luchar o trabajar juntos por la subsistencia diaria y, lamentablemente, esto ha traído una erosión en las lealtades, en el sentido de responsabilidad compartida y en la creencia en nexos de sangre que de algún modo son la base de la supervivencia en muchas otras culturas. La familia, sin importar cuán molesta y difícil resulte, es, en última instancia, la familia y como dice el refrán inglés, "la sangre es más espesa que el agua". Y otra vez, esta distancia familiar tiene aspectos tanto positivos como negativos (ambos han sido examinados como temas en el teatro canadiense muchas, muchas veces), desde la alienación y la soledad hasta la autosuficiencia y un sentido bien desarrollado de la identidad personal.

<sup>2</sup> En español en el original. (N. de la T.)

Hay días en que hago negocios de un extremo a otro del país y atravieso tres veces determinadas zonas sin hablarle jamás a un ser humano: a través de la microcomputadora, las máquinas de fax y el correo electrónico, puedo comunicar sin comunicar. Sí, es rápido y eficiente; hay algunas personas que dirían que la comunicación computarizada es íntima y "como si se estuviera dentro del cerebro de alguien". Sin embargo, ¿hay algo que remplace la entonación de una voz humana, el destello de un párpado que dice muchísimo, la calidez de un apretón de manos? Hay momentos en que estoy segura de que la tecnología es una enemiga, no una aliada en la batalla por preservar la Identidad.

Mis padres nacieron en Canadá. Mis abuelos vinieron de Europa del Este a principios del siglo XX. A una de mis abuelas le gusta narrar la historia de cómo, siendo una muchacha, servía cerveza a los soldados en una taberna y nunca sabía qué idioma tendría que hablar ese día en particular. "Cada vez que había un programa, una disputa fronteriza -decía- teníamos que cambiar de nacionalidad e idioma. Eramos judíos y por lo tanto no éramos nada. No teníamos identidad". Cuando mi abuela vino a Canadá con tres de sus hermanos y hermanas, en 1920, entraron a través de la famosa Ellis Island,<sup>3</sup> -donde los funcionarios de gobierno se paraban delante de la fila de nuevos inmigrantes-, y sin siquiera mirarlos, a ella la enviaron a Canadá, un hermano a Nueva York y otro a Buenos Aires. Los nexos familiares no importaban: ellos no eran individuos, no tenían rostro ni voces. Se debían cambiar los nombres porque los empleados de gobierno no podían pronunciar o escribir esos extraños "otros" nombres. Se transformaba la vida. Se determinaba el futuro.

Yo me llamo como mi tatarabuela. Llevo el nombre de dos mujeres guerreras bíblicas. La Biblia nos narra cómo las mujeres sufrían mucho porque exigían respeto e identidad en comunidades que les negaban la ciudadanía, pues ellas eran Otras por su origen étnico, por su género.

Yo crecí como una persona angloparlante en una provincia donde el francés es el idioma oficial. Crecí como una judía en una ciudad donde la mayoría de la población es católica. Crecí como una poetisa y filósofa en una familia de pensadores racionales. He vivido como La Otra toda mi vida. Aprendí a pertenecer, a parecer igual. Aprendí a sobrevivir, creativa e intelectualmente, y sin embargo... Fue sólo cuando comencé a reconocer mi propio rostro, a ejercer mi voz y a escucharla, que empecé a vivir. A veces pienso que la Otredad es simplemente como denominamos el rostro que nosotros mismos nos negamos a reconocer en el espejo...

La escritora argentina Helene Cixous expresó: "Tan pronto como te dejas llevar más allá de tus códigos, tu cuerpo lleno de temor y alegrías, el mundo diverge, ya no estás atrapada en los mapas de construcciones sociales, ya no tienes que caminar entre paredes... Ahora, escucha lo que tu cuerpo no se ha atrevido a permitir que salga a la superficie".

La Voz es el arma más fuerte  
La Voz es el escudo más fuerte  
La Identidad es la supervivencia

**Soy una guerra, mi voz es un arma. ■**

\* Ponencia leída en el Encuentro de Creadores e Investigadores, convocado por el ITI, durante el FIT de la Habana.

3 Centro de admisión y redistribución de inmigrantes. (N. de la T.)

# TEATRO GAY EN LOS 90 \*\*

El título de mi primer acercamiento al tema no alude, por supuesto, a que ni la textualidad, ni el tratamiento escénico en el primer lustro de la década, hayan estado permeados de dicha problemática, ni tan siquiera que hayan tenido la mayor preponderancia durante ese tiempo. Sí, que ha estado presente junto a otros muchos planteamientos e imbricada con éstos, en una zona de la dramaturgia escrita y además en lo espectacular.

Empleo el término *gay* por su connotación internacional, ya que es conocido y utilizado en los más recientes discursos teórico-críticos de la literatura. Richard Dellamora refiere que John Boswell lo usa para señalar "al hombre que en los tiempos antiguos y el medioevo se satisfacía sexual y emocionalmente con otro"<sup>1</sup> y por extensión, se ha empleado en los movimientos contemporáneos al respecto.

Aunque en la década del 50 subieron a nuestros escenarios piezas como **Té y simpatía** o **Panorama desde el puente**, entre otras, el sentido fundamental otorgado a las mismas no rebasaba lo moralizante. Las representaciones contribuían a enfatizar la existencia de personajes "diferentes", desde el punto de vista de su preferencia sexual y vida amorosa, que como tales debían dejar de serlo en bien de la sociedad, la decencia y las buenas costumbres.

La promoción de estos espectáculos encerraba fines morbosos para atraer a los espectadores, atendiendo al propósito burdamente comercial, mediante el cual se seleccionaba el repertorio en algunas de las llamadas *salitas*.

A partir de 1959 (y durante los siguientes cinco o seis años), la escena nacional estuvo caracterizada por la presencia del teatro épico, los clásicos universales y, sobre todo, la impresionante explosión de la dramaturgia cubana que se remitía a un pasado inmediato o a las transformaciones ideológicas del hombre en la nueva vida que transcurría. El tema *gay*, todavía, no apareció tratado explícitamente en los planteamientos de nuestros dramaturgos; seguro porque la época reclamaba con mayor urgencia otros asuntos relacionados con la identidad y los nuevos valores surgidos.

Entre finales de los 60 y parte de los 70 ocurría lo que se ha dado en llamar "el quinquenio gris", reconocido por la rigidez dogmática en el ámbito cultural -y teatral-, y ningún momento hubiera sido peor para semejantes preocupaciones.

Junto a la creación del Ministerio de Cultura, en 1976, cuyas primeras acciones van encaminadas a devolver el reconocimiento y prestigio a figuras y agrupaciones dañadas por acciones oficialistas anteriores, se propicia una apertura de enfoques y criterios más renovadores y desprejuiciados, que posibilitaría un entorno favorable a nuestros dramaturgos y creadores.

Es a partir de 1986, con el proceso de rectificación que atañe a todas las esferas de la sociedad, y con la irrupción de otros teatristas, dueños de un pensamiento teórico de avanzada -algunos provenientes del Instituto Superior de Arte-, que se logrará calar con mayor desenfado y, en general, con cierta profundidad en temas y formas antaño tabúes.

Se hace necesario insistir, como lo hace un reciente editorial de la publicación española *ADE*, que "en Cuba no existe problema alguno con la homosexualidad... ésa es una historia de hace veinticinco años y que sin embargo, con frecuencia se presenta como de ahora mismo".<sup>2</sup> En realidad, las posiciones homofóbicas respondían a valoraciones éticas, vinculadas a concepciones

1 "Gay Male Criticism". En: *The John Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism*, 1994, pp. 324-332.

2 "Emergencia reaccionaria". En: *ADE-Teatro*, Madrid, abril de 1995, p.5.





•Roberto Gacio.

tradicionalistas profundamente machistas, que no podían tolerar otra manifestación de la sexualidad que no fuera la propia, y aun dentro de ésta limitaban a la mujer, de forma no menos discriminatoria.

Tales concepciones se fueron formando a gran distancia del desarrollo de la ciencia, que ha sabido analizar la sexualidad humana bajo la luz de criterios bien fundamentados, hasta llegar a lo medular de la misma y de la naturaleza de los impulsos eróticos y amorosos, los que en la amplísima variedad condicionada por la herencia -teoría controversial- interaccionan con multitud de factores, entre los cuales el medio social es muy determinante en su manera de manifestarse.

Por otra parte, también la homofobia ha sido utilizada como un arma para menoscabar los valores ajenos, o hasta para encubrir la propia homosexualidad reprimida. Podemos recordar que también los zurdos fueron antaño obligados a actuar como diestros hasta que la pedagogía incorporó conocimientos científicos aportados por la medicina contemporánea. Como es un fenómeno inherente a la naturaleza humana, las posibilidades para la comprensión y la convivencia han dado pasos significativos entre nosotros, pues quizás hasta las mismas relaciones interpersonales han permitido a algunos descubrir que aunque otros sean "diferentes", esto no significa que sean inferiores. Bajo esta óptica se han ido deshaciendo dogmas, prejuicios y afanes condenatorios.

Antes de referirme propiamente a la dramaturgia, debo especificar que la misma, en términos generales, responderá a un teatro de connotaciones reflexivas, a otro de línea metafórica y a un tercero que establece un diálogo cómplice con el espectador, según criterios de la investigadora Magaly Muguercia.<sup>3</sup>

Casi al finalizar los 80 se dan a conocer un autor y una obra primigenia: Raúl Alfonso y **El grito**, cuya trama principal se sustenta en el conflicto entre dos jóvenes con posiciones antagónicas en relación con los sucesos del Mariel,<sup>4</sup> es decir, una situación límite: uno partirá y el otro se quedará. Pero hay algo que agudiza esta antinomia; por supuesto, aludo a la relación íntima que sostuvieron los personajes, la cual consiste en una quizás breve referencia, pero que le permite cobrar a la situación dramática mayor densidad. Esta relación homoerótica colorea las actitudes y reacciones de los personajes, aunque principalmente les ocupe otro antagonismo más reciente en su historia interpersonal. Este autor indaga actualmente en las situaciones también límites de la homosexualidad y su vinculación con el SIDA.

La trascendencia de un texto, primero narrativo: **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, de Senel Paz, Premio Juan Rufo 1990, y luego teatralizado a través de tres espectáculos: **La catedral del helado**, en referencia a la heladería Coppelia, punto de encuentro de los personajes; la puesta homónima del cuento, y **Para comerte mejor**, estremeció al público e interesó a la crítica.

Coincido con Emilio Bejel cuando afirma la importancia capital del texto y el filme **Fresa y Chocolate**, en cuanto llevó hasta un plano internacional "la discusión hasta entonces reprimida del sujeto homosexual y sus derechos (o falta de los mismos) en la sociedad cubana".<sup>5</sup> En este sentido, su producción y difusión confirman un cambio en el pensamiento de muchas personas en nuestra sociedad.

Han llamado mi atención algunos comentarios que escuché, en cuanto a que hubiera sido más eficaz que Diego, en la propuesta actoral, tanto en **La catedral...** como en la película -casos en que los actores colmaron de "afectaciones" al personaje- debió mostrarse más discreto, controlado, sutil en su amaneramiento, porque esto último le hubiese dado mayor peso a sus planteamientos y contradicciones de otro orden. ¿Encierra o no este criterio un enfoque limitado y de prejuicio sobre la cuestión?

3 Magaly Muguercia: Diversas publicaciones entre 1987 y 1995.

4 Fenómeno migratorio a EE.UU., ocurrido en 1980 por el puerto del Mariel en provincia La Habana.

5 Emilio Bejel: "Fresa y Chocolate o la salida de la guarida. Hacia una teoría del sujeto homosexual en Cuba". En: *Casa de las Américas*, La Habana, no. 196, 1995, pp. 10-22.

Como Bejel, diremos que aquí se produce un razonamiento acerca del binarismo deber/sexo: ideas subyacentes a la clasificación de homosexuales que plantea Diego a David.

Si algo hizo iluminar la tarea actoral de Jorge Perugorria en **Fresa y Chocolate**, fue la conjugación artística de una serie de rasgos externos de un determinado tipo de homosexual, pero a la vez, esto no excluyó que lograra expresar, como no lo habían conseguido otros intérpretes, diferentes instantes cruciales del desgarramiento de Diego con relación a su nacionalidad y a su particular situación de preterimiento.

¿Es que puede Diego demererecer en sus convicciones y en sus sentimientos, así como en su drama interior o en las complejas contradicciones de raza, sexo y género, en las que se halla ubicado, si se plasma artísticamente en sus características más afeminadas? ¿Por qué? Claro que la correspondencia de la imagen artística debe ser complementada con la plena interiorización de sus problemas como ser humano y como ciudadano. Me remito a Bejel quien afirma: "... podemos damos cuenta de que una persona por ser muy activa sexualmente no tiene que ser necesariamente pobre en materia moral o en deber patriótico. Hay también individuos sexualmente poco activos que carecen de interés moral o de sentimiento nacionalista".<sup>6</sup>

La repercusión de la faena de Perugorria como Diego reafirma que tomó una vía favorable, porque sin traicionar los planteamientos fundamentales de la posible tolerancia entre heterosexuales y homosexuales -binarismo establecido a finales del siglo XIX entre el uno y el otro o viceversa-, logró además encarnar rasgos de un determinado tipo, aunque esto no niega que en otras historias pueda aparecer la infinita variedad de conductas y manifestarse múltiples comportamientos a pesar de portar semejante identidad.

Es por esta razón que no comparto la opinión de pedirle a la partitura original -como lo hace el estudioso citado- relaciones homoeróticas entre Diego y David, al modo de **El beso de la mujer araña**. Aunque lo hace en nombre de fronteras que -según él- pueden desdibujarse, esas razones, circunstancias y hasta motivaciones secretas no aparecen por ninguna parte. Ese sería otro texto aún por escribir, como también el de un David homosexual y su contradicción por contraponer lo que se consideraba en esa época su deber social y político.

Otra manera de abordar la escena a través de una dramaturgia espectacular corresponde al director Carlos Díaz, egresado del Instituto Superior de Arte, cuyas puestas refuncionalizan -y ametrallan- el discurso textual, y superponen o colocan intertextos que permiten afirmar o negar otras tantas ideas que el texto sugiere. Díaz ha brindado una mirada otra a textos provenientes de los llamados dramas íntimos o sentimentales, de la farsa, del teatro de la crueldad y hasta de un discurso poético, casi inasible, bien oscuro; hablo de **El Público**, de García Lorca.

Primeramente estrenó **Zoológico de cristal**, de Williams; en ésta como en sus otras producciones, aunque con variaciones en diversos procedimientos y matices, existe una visión posmoderna, una mirada irónica a un pasado, la desacralización de montajes, concepciones, maneras de enfrentar el trabajo de los actores. Principios destructivos que incluyen estructuras fragmentadas, rompimientos de espacio-tiempo, inclusión de intersticios no verbales alternativos de la acción principal, simultaneidad de planos en la composición escénica. Su concepción deslumbrante y crítica, a veces burlesca o satírica, de los códigos musicales, del tratamiento teatral de las citas literarias, de los aspectos coreográficos, plásticos y lumínicos asumidos con un carácter paródico y contrapuntístico, conforma un criterio *sui generis* de lo teatral más contemporáneo, pero sobre todo la propia selección del repertorio confirma un sentido consecuente con una poética y estética que incluye lo gay.

Si focalizamos las posibles proyecciones homoeróticas presentes en **Zoológico...**, este director resalta aún más la mutua atracción entre Tom y Jim, el primero visto y tratado escénicamente como un ser "raro", solitario, diferente. El sentimiento amoroso por Jim, a quien propone como posible novio de su hermana, está tratado, en medio de lo enigmático, con sobresaliente osadía, con diversas lecturas que convergen en el conflicto peculiar de los dos amigos, un campo de definiciones-indefiniciones que Carlos Díaz extrae con vigor de las sutilezas del original.

Indudablemente, la pareja de Jim y Laura es vista por el director en sus opuestos: ella siempre concebida como excesivamente femenina, ahora es el elemento activo, provocador, y Jim, el objeto en esta representación, no se ve como el muchacho agresivo, prototipo masculino que tradicionalmente hemos conocido.

Como señala el profesor norteamericano Randy Martin, hay una explicitación no con el sentido de arenga en cuanto a los aspectos de género y homosexualidad, sino que se crea un espacio íntimo, particular, para establecer la lucha entre lo constreñido de una vida y su capacidad para soltar amarras, vuelo.<sup>7</sup>

¿Es que el teatro de Díaz se opone a las clasificaciones tan caras al positivismo y que aún perviven en muchas partes? ¿A los compartimentos estancos? ¿O al binarismo homosexual/heterosexual? Parece como si fijara una unidad dialéctica entre los opuestos que permitiera una tercera posibilidad.

Tanto en **Zoológico...** donde se produce lo que Martin nombrara una desublimación marcuseana a través de la pareja de Laura y Jim, como sobre todo en las puestas posteriores, Carlos Díaz propone, en mayor o menor medida, una imagen del andrógino. En las cadenas de acciones así como en la composición exterior y conductual de los personajes, se unen lo uno y lo otro de los dos géneros, con la asunción de cualquiera de los dos, según convenga, a lo que se narra, especialmente en el plano visual. Adquiere, pues, relieve la dualidad y sus posibilidades manifestadas, quizás de ahí sus hombres travestidos que nunca dejan de serlo o las reacciones emocionales evidenciadas en una negación constante del género que se afirma.

Así se manifiesta el joven de **Té y simpatía**, de Richardson: las dos posibilidades están en él, pero debe optar por una; la sociedad lo conmina a definirse. ¿Tendrá que hacerlo necesariamente? ¿O ambas tendencias permanecerán dentro de él, a pesar de su relación final con la protagonista?

La amiga de ésta, asumida por un actor, es una imagen que connota un determinado estereotipo sofisticado de feminidad, el cual traduce un lesbianismo implícito. Sus salidas a la escena, notorias por el diseño kinésico y espacial, son recurrentes y constituyen uno de los signos más intensos de la dualidad de géneros y la posibilidad de una fusión o altermanca. ¿Son estos estereotipos, figuras necesarias al director para criticar e ironizar sobre los clichés de comportamiento y, sobre todo, de razonamiento, acerca de juzgar a las personas sólo por lo que se ve, lo que resulta más obvio? Muchas veces, la máscara aceptada oculta la esencia de una identidad, doble vida, doble moral. ¿No es sólo esto lo que pide la sociedad?

En esta última situación se inscribe el esposo de la protagonista. Austero, severo, condenador del joven supuestamente indefinido; ese profesor que estigmatiza al muchacho, oculta una homosexualidad con ribetes morbosos, realizable sólo en sus fantasías estimuladas por las excursiones con estudiantes que organiza, las cuales encierran únicamente un pretexto para convivir junto a ellos y desearlos desde cerca.

**Un tranvía llamado deseo**, de Williams, constituyó en lo formal un resumen de la poética y el estilo asumidos en la trilogía de teatro norteamericano. Aquí, Carlos Díaz escenifica el momento donde Blanche descubre a su joven esposo con otro, lo que conduce a aquél al suicidio. Quizás ese afán recurrente de Blanche hacia los adolescentes guarda relación con un sentimiento de culpabilidad que la hace buscar, la impele a recuperar al que perdió. Junto a lo anterior se privilegia la exagerada proyección femenina de la protagonista, que bordea la ridiculidad, un carácter de pastiche, una mujer de cartón, de revistas; prácticamente una entelequia se revela ante nosotros. ¿En definitiva, Blanche, tipo de personaje recurrente en Williams, no sería además una proyección del homoerotismo del autor, según podía leerse en el espectáculo?

La desacralización de la imagen edulcorada y estática de esta dramaturgia se manifiesta a través de los efectos contrarios. ¿Se tocan los extremos?

Los problemas de género, sexo y de un grupo de jóvenes se expresan en la trilogía mediante su contradicción con los principios de una educación restringida, de visión estrecha, represora, los cuales producen en esas criaturas desgarramientos y fisuras terribles, aunque como contraposición los rodee un aire camavalesco y de hermosas expresiones metafóricas, de un mundo, lugar o tiempo sublime ya perdido, y que incluye la utópica posibilidad de recuperarlo en medio de un contexto diferente. La fuerte presencia del barroquismo abarca también el espectro representacional del grupo El Público y de Carlos Díaz.

Con **Las criadas**, de Genet, sube a las tablas un espectáculo inteligente que enfoca las relaciones de estas dos mujeres interpretadas por hombres; odio y amor que encierran un afán de poder, de preeminencia social y personal. Las sirvientas adquieren rasgos inusuales mediante una lucha que, corporalmente, manifiesta un desenfreno, un antagonismo de género, donde masculinidad y feminidad adquieren funciones alternativas.

El espectáculo de una fiesta satírica, transgresora, paródica, asciende a la escena con **La niñita querida**, de Virgilio Piñera: la educación sentimental impuesta, opresiva, donde los roles familiares de padres y abuelos adquieren su signo contrario a lo canonizado (mujeres duras, hombres débiles), e imponen una conducta a Flor de Té, contraria a sus intereses, a su mentalidad. Su reacción será la de convertirse de víctima en victimario; le imponen todas las disciplinas y actitudes de una débil y refinada joven, y ésta reacciona plena de tosquedad y de elementos masculinos. Lo esperado de la supuesta sensible muchacha se convierte en su negación; negación piñeriana que Díaz reafirma e ironiza.

**El Público**, de Lorca, propicia la reflexión y la metáfora -sustentada en un minucioso buceo de sus claves, citas y pensamientos más ocultos, develado por Abilio Estévez en su trabajo analítico preliminar- mediante la importancia brindada al conflicto homosexual del protagonista, enfrentado a una esposa que rechaza pero que a la vez significa para él la aceptación social. Su relación homoerótica lo agobia, lo conmueve e interfiere en su proyecto artístico hacia un arte verdadero. La visualización y corporización de las máscaras y los estereotipos de las conductas *gay*, subyacentes en el protagonista, adquieren valor preferencial. Su lucha contra las mismas, y el cómo éstas no pueden abandonarlo y se le imponen o batallan en su interior, ocupa gran parte de la representación.

En el espectáculo se presenta un mosaico de actitudes desde la vergonzante de su condición hasta la exhibicionista, desde la abyecta hasta la sublime o lírica.

Teatro abundoso, la simultaneidad de planos escénicos cobija desde los sentimientos de culpabilidad hasta el sentido de la reafirmación de algunos personajes.

**El Público** también ofrece imágenes desenfadadas, quizás agresivas, pero rodeadas de poesía y belleza. Díaz puede caracterizarse como un director cómplice que desata las fantasías más ocultas.

Esta producción del grupo El Público, que abarca cinco años, guarda una constante hacia la presencia de la problemática que me ocupa, la de abordarla, inmersa e imbricada a otras muchas obsesiones y planteamientos recurrentes por lo demás en otros dramaturgos y directores: el valor del poder y el afán a toda costa por el mismo, la contradicción generacional, la educación sentimental y práctica, la importancia y trascendencia de la obra y del artista en la sociedad, entre varias ideas, más o menos reiteradas. Es decir, que la temática a la cual me he referido nunca aparece desasida de un contexto ni de la historia, aunque ésta sea vista crítica o irónicamente.

Ello no ha ocurrido felizmente, como en otras capitales, en especial hispanoamericanas, donde el tema es visto aislado, donde se convierte en un drama íntimo, sentimental, de corte melodramático. Desconfío mucho de lo que se aísla, de lo que se automargina y, aunque cada creador busca su destinatario, creo que nuestros directores aspiran a un receptor de diapazón amplio. Celebro la manera en que se ha tratado este tema en nuestro teatro. Ni los actores ni los directores tienen que ser necesariamente *gay* para adentrarse en este conflicto, ni las obras han de ser sectariamente dirigidas.

Los espectáculos morbosos, a la manera de los triángulos manidos heterosexuales, rodeados de cierto escándalo, del halo de lo prohibido, no han estado entre nosotros. Insisto: existe una vinculación suficientemente sólida con aspectos sociales, políticos, filosóficos y humanos que alejan a nuestra dramaturgia de lo meramente epidérmico.

Volviendo sobre el título de la exposición, diría que hay en nuestra escena un teatro multifacético, amplio, variado, diverso, de aspiraciones coherentes y hondo sentido, que ahora aborda también al sujeto homosexual rodeado e inmerso en las eternas interrogantes del ser humano, y sin perder de vista la historia, aunque con posiciones diversas con respecto a ella.

Considero que en nuestro país ha ocurrido, en este sentido, un proceso de continuidad con rupturas que abarca en la narrativa ejemplos ya lejanos, y en la más reciente cuentística, modelos singulares; además, se inician análisis teóricos y críticos de este asunto, lo cual muestra avances indudables dentro del debate cultural del mismo.

Este quehacer que ha ido ganando espacio, nos hace vislumbrar otros márgenes más amplios, fronteras, deslindes y aportes de nuestra dramaturgia. De todos modos, ya se han instalado imágenes perdurables en este sentido, que muestran a este sujeto también participante del proyecto nacional. El mantenimiento de tal espacio permitirá develar nuevas zonas de esta contradicción particular, hasta hace poco no frecuentada. ■

\* Roberto Gacio.

\*\* Ponencia leída en el Encuentro de Críticos, realizado durante el Festival Internacional de Teatro de La Habana.

# MANTECA: LA METAFORA DE LA UTOPIA\*

Entre los signos teatrales de los 90 se destaca, como una pauta de profundo compromiso estético y conceptual, la producción de Teatro Mío, que parte de una relación orgánica entre la propuesta dramática y su continuidad escénica.

El sexto estreno del proyecto corresponde a **Manteca**, de Alberto Pedro, que bajo la dirección de Miriam Lezcano se erige como un sistema que incluye el trabajo de los actores, el sentido acumulativo del diseño escenográfico, la propuesta musical como elemento dramático y el propio desarrollo de la acción.

**Manteca** se inscribe en lo mejor de la tradición dramática nacional, al tratar una de las constantes temáticas de nuestro teatro -la familia-, sólo que esta vez de manera inusual, pues las técnicas del absurdo empleadas no están en función de una problemática individual, sino de una reflexión sobre la crisis de valores sociales que condiciona la conducta de estos personajes símbolos.

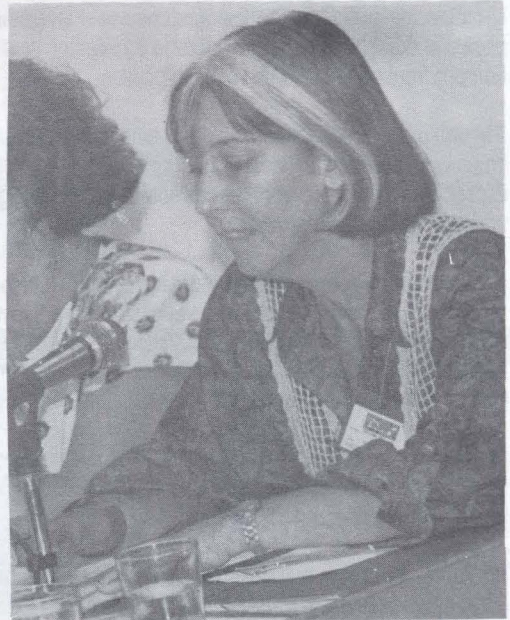
La estructura de la pieza en pequeñas unidades dramáticas y el tratamiento de dirección empleado, hacen posible el planteo de múltiples tópicos de discusión, tales como el papel del creador y la creación, la acción de la represión social en la conducta individual y la pérdida/búsqueda de la utopía, lo cual constituye un llamado hacia el reto que el pensamiento y la acción del hombre han encontrado en este convulso fin de siglo; porque la obra traspasa las fronteras argumentales y las referencias puramente anecdóticas para proponer un análisis mucho más profundo y que, tal como pidiera Brecht, haga pensar al espectador.

Es por ello que proponemos en estos apuntes, la tarea de reflexionar acerca de lo que considero la idea-base de la pieza, esto es, la actitud del hombre frente a ese complejo de problemáticas que cuestiona incluso el sentido de la historia y que Max Weber calificaba como "desencantamiento del mundo".

Los tres personajes de la pieza, Pucho, Dulce y Celestino, dibujan, en su interrelación, un espacio de contradicciones donde se analizan, con un sentido inmanente, los principios axiales que para ellos sustentan ese mundo re-compuesto que los abriga y que es -al fin y al cabo- su espacio legítimo, ya que les permite defender la utopía más allá de cualquier consideración escatológica.

Porque aun cuando son personajes aislados, Pucho, Celestino y Dulce no están alienados, en tanto vive en ellos una vocación de unidad que, de alguna manera, los induce a una defensa de valores intrínsecos de la esencia del hombre, graficados aquí mediante esa utopía en forma de animal, o de jardín de delicias propuesto por Dulce, que dota a estos tres hermanos, tan diferentes en proyección e historia individual, de un código de valores unificado en ese objetivo que los impulsa.

**Manteca** se levanta sobre un mundo referencial, donde el tema de la familia y el lenguaje codificado doblemente para lograr la comunicación con un público determinado, aportan el contexto que vincula la obra con toda una tradición dramática, pero a la vez, la voluntad del autor hace que la reflexión nos conduzca hacia inquietudes y angustias de nuestro tiempo, lo cual nos hace citar a Gianni Vattimo:



• Liliam Vázquez.

EXPOSITO

...el problema de inventar una humanidad capaz de existir en un mundo en el que la creencia en una historia unitaria, dirigida hacia un fin (la salvación, la racionalidad científica, la recomposición de la unidad humana tras la alienación, etc.) ha sido sustituida por la perturbadora experiencia de la multiplicación indefinida de los sistemas de valores y de los criterios de la legitimación..."<sup>1</sup>

La idea de la utopía como defensa frente al desconcierto reinante, aparece en la obra no sólo en la promesa de manteca y carne de puerco que puede redimir a estos personajes de todos sus sacrificios en la crianza del animal, sino también en la novela que Pucho no termina, o, paradójicamente, como utopía del pasado en los recuerdos de Celestino sobre su estancia en Leningrado, así como en el ritual de fin de año que Dulce prepara amorosamente, léase agua con azúcar en elegantes copas de cristal. Es así cómo la obra conforma una coraza de defensa frente a un orden dislocado, justamente a través de la presencia de la idea de la utopía, defendida desde los más absurdos, inverosímiles y hasta simpáticos puntos de vista. Porque la utopía es una idea obsesiva de esta época, materializada en intentos científicos o en iniciativas ecologistas, pero presente en la propia actitud del hombre frente a la crisis de valores sociales.

Por otra parte, la utopía, como idea de emancipación, asume las funciones que, en su momento, tuvo la religión o la filosofía como baluartes de la espiritualidad, y cuando ésta fue, a partir de su aparición, una presencia fuerte -desde el hombre iluminista hasta el propio sujeto contemporáneo- es sólo a finales del siglo XX que aparece como única idea de redención posible, incluso en sus variantes de utopía realizadas.

Esto aflora en los personajes de **Manteca** en el obstinado optimismo con que afrontan la pérdida de su utopía inmediata y vislumbran su posibilidad mediata, que es, en sí misma, su proyecto de libertad y justicia. De ahí que el desencanto sobre nociones antes establecidas como inamovibles y cuestionadas en los diálogos, tales como Razón, Historia, Progreso, entre otras, no conduzcan sólo a una reflexión de carácter normativo y propongan, en cambio, la voluntad de trascender cualquier pérdida a favor de una acción común, en este caso, materializada a través de la utopía mediata.

Es así que no debemos ver en esta pieza un intento de romper con el sentido de la historia, sino todo lo contrario, ya que la utopía no aparece como un proyecto de alienación en tanto propone una acción común, transformadora de esa realidad y capaz de trascender las diferencias individuales.

Por tanto, **Manteca**, aun cuando apunta una estructura cíclica, lo hace desde una perspectiva unificadora, de manera que los personajes se realizan solamente en su relación con el resto. De esta forma, la obra no pierde de vista una de las ideas esenciales del desarrollo de la humanidad, es decir, la naturaleza constructiva de las relaciones colectivas.

En lo particular, **Manteca** ofrece un homenaje a lo mejor de nuestras tradiciones dramáticas, tanto en el aspecto temático como en la propuesta formal, y, curiosamente, esto se logra a través de la búsqueda de la utopía como idea redentora y emancipadora del espíritu humano.

Quedan abiertas, por supuesto, las numerosas interrogantes que provoca el texto y la confrontación de la puesta con el público asistente a sus representaciones. Habría que estudiar los diferentes niveles de interpretación que provocara esta propuesta, los cuales, en muchos casos, pudieran negar lo sustentado en estos apuntes.

De cualquier manera, lo más importante es la tesis de que el espíritu humano no abdica, no se doblega, no desaparece, porque la búsqueda de la utopía, sea ésta la que fuere, lo defiende del irracionalismo y lo induce a la conquista de su más entrañable realización. ■

<sup>1</sup> Gianni Vattino: *Las aventuras de la diferencia*, *Península*, Barcelona, 1986, p.13.

Ficha técnica: Autor: Alberto Pedro. Direc.: Miriam Lezcano. Música: Sergio Vitier. Idea escenográfica: Miriam Lezcano. Estreno: 1993, Teatro Mío.



Waldo González

# DE NUEVO PIERRE CHAUSSAT

Leyenda entre nuestros mejores teatristas,  
dejó su huella en diversas zonas  
de la escena  
y la enseñanza  
artística



• Pierre Chaussat.

LESSY

A esta Habana de fines de siglo, volvería treinta y un años después Pierre Chaussat, para un fecundo encuentro con sus amigos de antaño y los nuevos.

Entre los primeros están nada menos que José Antonio y Asenneh Rodríguez, René de la Cruz, Carlos Ruiz de la Tejera, Juan Amán, Miguel Navarro,

FESTIVAL DE  
Teatro  
DE LA HABANA

Herminia Sánchez... Con ellos estrenaría aquel joven de entonces, recién llegado a Cuba, **Pantomimas**, suerte de espectáculo que ya le apasionaba como *teatro total*. De tal modo, en aquella primera muestra pondría en práctica su valioso método de preparación para el actor (yoga, acrobacia, gimnasia, pantomima, esgrima, danza, malabarismo...).

El resultado de tal *opera prima* aquí le llevaría a fundar, con el mexicano Alfonso Arau y el cubano Rogelio París, el Teatro Musical de La Habana, y con el también cubano Guido González del Valle, Danza Contemporánea. Pero mucho más haría: laboró en la cinta **El otro Cristóbal**, dirigida por el italiano Armand Gatti. Escribió y publicó **Notas sobre la pantomima** (1966), primero editado aquí y "biblia" para nuestros mimos. Ideó y codirigió, con Rogelio París y Carlos Felipe, **De película** (1963), excelente kinescopio. Impartió conferencias y clases de expresión corporal en Teatro Estudio. Formó a los primeros profesores de la Escuela de Instructores de Teatro. Trabajó en la televisión. Y, sobre todo, incorporó a nuestras escena

tablas

y enseñanza artística las técnicas de expresión corporal y la pantomima.

Pero bien, ¿qué ha hecho en estos treinta y un años Pierre Chaussat?

Aproveché que vino a Cuba -donde recibiría el merecido homenaje de sus ex discípulos en la UNEAC y ofrecería un taller en el Teatro Nacional, durante el Festival de Teatro- para charlar con él, a solicitud de la Sección de Pantomima de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y, por supuesto, de **tablas**. Espectáculos integrales sobre el alpinismo y las Olimpiadas. Obras de José Triana (**La noche de los asesinos**), Harold Pinter y Pixérécourt en Bélgica, Alemania, Italia y Tánger. Colaboración durante una década con Gatti como actor y asesor de movimiento en siete puestas. Piezas suyas estrenadas, como **El metro ebrio**, **Pierrot**, **Joe o si quieres ser un hombre**, **Noé**, **La vida de artista** y **Llevaremos balancines a las estrellas**. Un primer montaje, dos decenios atrás, de su preferida **Macbeth** y otro próximo con marionetas. Su labor en la enseñanza artística francesa cerca de cuarenta años. Un taller de máscaras en Tánger. Estudios de chino y árabe para incorporarlos a sus puestas. La dirección pedagógica de la Escuela Nacional de Circo. Una década como fotógrafo profesional y un libro de imágenes sobre los monumentos galos a los muertos en ambas guerras mundiales. Su *Da Vinci* en una puesta memorable del Centro Cultural de Epinay. Sus críticas sobre la televisión. Sus diseños y la construcción de juguetes "pobres"...

Integrante de una generación que, a mi modo de ver, no poco le debe a la precedente y vanguardista que transformara el arte en las tres primeras décadas del siglo -a algunas de cuyas figuras

tanto admira-, Chaussat, en consecuencia, trajo a Cuba un singular proyecto, tras siete años de preparación: su homenaje al más grande artista plástico del siglo: **Picasso. Proposiciones para un espectáculo imposible**. Mejor *megaespectáculo*, integra una conjunción poliédrica que va del mismo teatro (en diversas técnicas, estilos y formas) a una rica intertextualidad aliada a un posmodernismo válido por la imbricación de textos suyos con otros de los más importantes pintores del siglo XV a hoy (Velázquez, Matisse, Goya, Cézanne, Dalí, Van Gogh...), en una compleja trama signífica, codificada en lo que denomino *teatro enciclopédico*, por cuanto me recuerda a las precursoras puestas de Eisenstein en las fábricas moscovitas de la década del 20.

**Picasso...** combina pantomima, danza, actuación, música, marionetas, proyección de imágenes, malabarismo, *Commedia dell'Arte* y mil y una expresiones que ofrecen una parábola y una gran alegoría del mundo -que se me antoja calderoniana-, siempre con su visión del teatro total, abierto a lecturas múltiples, enriquecedoras.

Chaussat quiere provocar el interés sobre el célebre artista y la mejor plástica que incida en los hombres de hoy. Será su *megaespectáculo*, acaso, un enorme mosaico que yuxtaponga ideas, imágenes, sensaciones. Una obra, en fin, que interese como función estética sin olvidar el entretenimiento, la belleza y el azoro ante este tema universal, por el que asumirá hasta el teatro popular incluido el bufo cubano, para él: "*Commedia dell'Arte viva, fabulosa*".

En espera del montaje aquí, se despide con amor de su otra patria y sus múltiples hermanos y amigos cubanos. ■



• Irene Sadowska-Guillon.

En las jornadas finales de la séptima edición del Festival de Teatro de La Habana, en medio de la congestión que su programa imponía y ya marcados todos por el cansancio, Irene Sadowska-Guillon nos ofrecía un breve espacio para el diálogo.

*¿Cómo llega Irene Sadowska-Guillon a la crítica teatral?*

Tengo una formación literaria. Primero, la licenciatura y maestría en Literatura Moderna y después el doctorado en Literatura Comparada. Anterior a mi trabajo de doctorado estaba el teatro. Cuando estudiaba la carrera a fines de los años sesenta, existía la moda del teatro universitario y yo estaba entonces en el grupo de la Universidad. Para mí fue la ocasión de ver cómo se hace y practica el teatro. Pienso, además, que es muy importante para el crítico ver del otro lado y no solamente el espectáculo terminado, y también el proceso de trabajo desde su concepción hasta la puesta en escena.

*En ese sentido, ¿qué papel le otorga usted a la crítica teatral?*

Pienso que es una cuestión muy grave en la actualidad. Para mí existen dos críticas de teatro: la de los periodistas culturales que escriben para un público amplio, no sólo de teatro, sino de cine, danza, pintura o las llamadas artes del espectáculo, y la especializada en lo estrictamente escénico y otra en la literatura dramática. Sin embargo, hay realmente una crisis no tanto en el teatro



# IRENE SADOWSKA-GUILLON

Vicepresidenta de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales visita Cuba como invitada especial para participar en el Encuentro de Críticos convocado por el Centro Cubano de la AICT y la UNEAC



ni en la crítica especializada, pero sí en la formación de los críticos. No tienen una base literaria profunda y las cosas se hacen de manera muy extraña. Por ejemplo, en Francia los críticos y periodistas vienen de otras disciplinas. Es relativamente frecuente que un periodista se ocupe del deporte o la política y un día escriba de teatro. Por otro lado, en los críticos especializados se da otro problema: no conocen los textos. Algo molesto para mí es cuando hablo con mis colegas y me dicen: "yo voy a ver el espectáculo, porque voy a escuchar", y no es lo mismo. No leen tampoco la teoría sobre el teatro. Para mí la crítica también enseña al público, al espectador. No consiste únicamente en decir si está bien o mal, se debe ver o no esta obra; el crítico debe explicar la estética, la escenografía, el texto, los temas tratados, y no lo hacen.

*Con respecto a esta problemática, ¿cómo enfoca el trabajo la AICT?*

La formación del joven crítico es una preocupación de la Asociación. Tenemos cada año y en distintos países, dos o tres seminarios internacionales para jóvenes críticos. Y es muy interesante porque, por primera vez, ellos pueden conocerse e intercambiar ideas y experiencias. Estos seminarios son paralelos a la muestra teatral de diferentes festivales. Los jóvenes críticos asisten a los espectáculos y luego se reúnen para discutir y reflexionar alrededor de las estéticas y tendencias que representa cada puesta en escena. Pienso que ese

diálogo es muy importante cuando, por ejemplo, críticos de Japón, Rusia y países de América Latina, todos con distintas tradiciones teatrales, hablan entre ellos, se transmiten el saber y sus experiencias.

*¿Los días del Festival de Teatro le han revelado alguna particular relación entre la crítica cubana y el movimiento teatral en la Isla?*

Sí, un poco. En el Encuentro de Críticos, cuyo tema fue "La dramaturgia en la escena cubana de los 90", hubo algunas intervenciones que denotaron un acercamiento a la crítica como investigación y reflexión sobre el teatro. No sé si es general, si todos los críticos cubanos tienen ese nivel y el mismo interés en ello. Lo aprecio también cuando hablo con los teatrístas, quienes me parecen abiertos y con una voluntad de cuestionar las cosas. Ahora bien, en una de las sesiones del Encuentro de Directores de Escena, se discutió sobre el papel de la escuela en la enseñanza teatral. Allí percibí que se habla de la formación a través de diferentes ideas e ideologías y pareciera no interesarles la práctica. Para mí existe una separación entre la realidad de la escuela y el profesor y la del vocabulario para calificar esa realidad, vocabulario que puede resultar una ciencia fría alejada de la praxis. Digo esto porque pienso que hay quienes olvidan que el teatro no es la oficina ni la producción, sino creación, arte, y no se puede aprender el arte y la creación en la escuela. Se puede aprender la técnica

como los artesanos, pero el artista es otra cosa. Los artistas no salen de escuelas.

*¿Cuál es su valoración general sobre lo que ha podido apreciar en la muestra del Festival?*

Buen nivel. Obras clásicas y modernas. No sé cómo se hace la programación porque del conjunto de compañías invitadas unas vienen y otras no. Es interesante, pues se muestra un amplio abanico de tendencias y categorías. También se han presentado un buen número de autores y textos contemporáneos. No sé si la idea es confrontar el teatro cubano con el de otras latitudes. En ese sentido, para mí la cuestión es si hay suficientes grupos extranjeros para que esta confrontación pueda ser posible. Me parece que en pocos días hay un gran número de espectáculos, encuentros, presentaciones, reuniones... Es verdaderamente el máximo de cosas que uno puede hacer en una semana, porque el tiempo es muy corto y denso. Por último, quiero señalar la ausencia del público en las reuniones y los debates que han sido sólo para profesionales, y pienso que es interesante tener también encuentros abiertos para escuchar qué piensan y cómo reciben las obras los espectadores, y que no sea solamente un diálogo entre nosotros. ■

(Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño Cedré)

# EDDA DE LOS RÍOS

Concejal titular  
de la Junta Municipal de Asunción



• Edda de los Ríos. LESSY

*Contactos con teatristas y representantes de la cultura cubana, habían motivado su interés por conocer a Cuba y su pueblo. Ella define su visita como un viaje largamente esperado: "palpar un mundo que tenía en mi imaginación".*

*Son éstas las primeras frases de un diálogo con la señora Edda de los Ríos, concejal titular de la Junta Municipal de Asunción y directora del Departamento de Relaciones Internacionales del Partido Liberal Radical Auténtico (PLRA), de Paraguay.*

*Ella asistió como invitada al Festival de Teatro de La Habana. Pero no asumió el rol pasivo de espectadora, por lo cual su propósito es...*

## UN MAYOR ACERCAMIENTO ENTRE CUBA Y PARAGUAY

De profesión actriz, tuve mi propia compañía y moví el grupo por distintos países. He sido conductora de televisión, he actuado en los primeros programas

dramáticos de ese medio y conozco lo que significa organizar eventos culturales con las dificultades propias de países como el mío, que se traducen en problemas económicos. Y pienso que donde no hay dinero, se precisa inventar, cuando los recursos técnicos y humanos son posibles. Hay que ingeniar-se para enriquecerlos.

Todo esto hace que yo conozca la dificultad de producir un evento tan grande como el Festival de Teatro de La Habana. Veo que todo se movió a la perfección, pese a pequeños inconvenientes que surgieron, como la tormenta que afectó el sistema lumínico de una sala; sin embargo, la función no fue suspendida, pese a esa interrupción. Me refiero a *El no*, de Virgilio Piñera, dirigido por Raquel Revuelta. Ella preguntó al público si querían ver el final sin música y luces y los espectadores la ovacionaron.

Eso demuestra amor a la profesión, pero ante todo, la preparación profesional de los actores cubanos. Es un acto de entrega total, una muestra del respeto y

el sentimiento positivo que existe aquí por el desarrollo de las artes.

He recibido la emoción de estar palpando una realidad que conocía a través de terceras personas y deseo se traduzca en una acción cultural de nuestros respectivos países. Un mayor acercamiento debe ser el principio de la proyección futura.

## UNA ESCENA PARA DOS

Estamos analizando la posibilidad de realizar intercambios, en cuanto a teatro se refiere. Me gustaría llevar una puesta en escena cubana a Paraguay y que participe aquí un elenco de mi país, a un plazo más largo. Pero, en breve, quiero propiciar una presencia constante del teatro cubano en Paraguay, a través de conferencias y asesorías. Ya tenemos una coreógrafa importante en Asunción, Lupe Calzadilla, quien está montando obras e impartiendo clases. También quisiera que un director fuera a Asunción a hacer un montaje con el elenco municipal.

## HAY DRAMATURGIA CUBANA

El más grave problema que confrontamos en casi todos los países de América Latina es que existe dramaturgia, pero poca. Hay un conjunto de actores trabajando de forma permanente, lo cual enriquece la actividad teatral a nivel autoral, histriónico y técnico. Y ello es absolutamente diferente a quienes están en su casa y son llamados para una obra, en un momento dado. Y en el teatro latinoamericano que no ha sido ni es de carácter comercial, la labor grupal es fundamental para la creación.

En Paraguay no se ha perdido la actividad teatral, sino el trabajo de equipo. Se arman elencos de acuerdo con las necesidades de la obra. Eso se justifica en grandes metrópolis como Nueva York o Buenos Aires, pero no en nuestros países.

El teatro cubano debe volverse a sus raíces, porque indudablemente existe una dramaturgia nacional. Aunque veo que existe una tendencia a latinoamericanizar algunas obras que podían haber sido escritas en Paraguay, Venezuela o Colombia. En **Delirio habanero**, por ejemplo, encuentro un mural de elementos localistas, a través de los personajes que la conforman y de lo que ellos representan. Una dramaturgia fuerte, muy auténtica, con una dirección inteligente y muy buena interpretación de los textos, cuyo resultado es una puesta muy acabada.

Sé que esta dramaturgia cubana tiene sus clásicos. Quisiera conocerlos. Ojalá puedan estrecharse nuestros vínculos. Y en el teatro, aprecio una experiencia muy rica con la que Cuba, mediante sus creadores, puede fortalecer el de mi país. ■

(Ada Oramas)

# Ruth Escudero

EXPOSITO



• Ruth Escudero.

*A Ruth Escudero ya la conocíamos por su presencia en ediciones anteriores del Festival de Teatro de La Habana, al frente de Quinta Rueda; ahora, además de esa faceta se presenta como directora de Teatro Nacional de Perú, institución creada por el Ministerio de Cultura de ese país, con el objetivo de reorientar el teatro peruano y concederle valor a la dramaturgia nacional.*

*Sobre la creación de Quinta Rueda y la manera en que ella se inició como directora expresa:*

Quinta Rueda se creó en 1978 con varios actores que salíamos del teatro de la Universidad Católica. Era un grupo que se desprendía de su ámbito de formación para enfrentar libremente el espacio teatral limeño. Los actores iniciales, con los que nos presentamos en el Festival de La Habana, son profesionales de otras actividades.

Yo he dirigido Quinta Rueda porque así se dio, pues no era directora teatral, sino profesora de teatro. Al salir nuestro director y como yo era la más cercana a la tarea, asumí esa responsabilidad. De

## Directora Teatro Nacional de Perú



esa manera, el grupo continuaba su trayectoria. La carencia de directores es uno de los problemas que existen en Lima.

Me inicié con el montaje de **Una pareja**, que interpretaban Violeta Cáceres y Enrique Urrutia. Así me fasciné con la tarea y empecé a dirigir hasta 1993 en que dejé Quinta Rueda.

*¿Cómo surge el nombre de Quinta Rueda?*

Estábamos con una actitud de autojuego. Quizás porque salíamos de un espacio muy formal y queríamos romper un poco y mirarnos en juegos o jugando. Queríamos buscar un espacio donde fuéramos nosotros mismos, pero sin mucha seriedad. Queríamos mirarnos con alegría y jugábamos a decir que la "quinta rueda" es la más importante de un coche. Después de buscar muchos nombres, aceptamos todos que nos nombráramos así.

*¿Puedes hablarme sobre tu labor como directora de Teatro Nacional de Perú y los propósitos de esa institución?*

Este año, el Instituto Nacional de Cultura decidió ocuparse más de las artes: atiende la Escuela de Arte Dramático, el Ballet Nacional, el Coro Nacional, el Coro Nacional de Niños, etc. Nuestro teatro estaba un poco detenido, sin actividad; entonces el director del Instituto consideró que había que revitalizarlo.

tablas

Mellamaron y asumí la tarea, intentando estar muy en contacto con el movimiento de Teatro Independiente y también responder a las necesidades de la escena.

El Teatro Independiente en Lima ha existido siempre, y siempre ha sido fuerte y ha logrado sus éxitos con un esfuerzo individual, privado. No ha habido una etapa en que el Gobierno o el Estado sostuviera el teatro. Cabe, entonces, preguntarse: ¿cuál es la función de un teatro nacional si existe un movimiento independiente muy fuerte, que siempre ha hecho historia?

Sucedía que un aspecto siempre resalta en las conversaciones como abandonado: la dramaturgia nacional. La dramaturgia peruana no tiene la potencia que debería tener. Los montajes carecen de financiamiento. Haces una obra inglesa y te la financian los ingleses, la haces italiana y te la financian los italianos. La haces peruana y no te la financia nadie. Muchos dramaturgos escriben cosas muy buenas, pero se quedan en el olvido.

*¿Crees que el Teatro Nacional pueda resolver ese problema?*

Si quieres una línea básica fuerte dentro del teatro nacional, debes incentivar la dramaturgia; desarrollar, estimular y motivar a los dramaturgos a escribir para ser montados; auspiciar los montajes peruanos y recuperar también los dramaturgos clásicos. Desde ese punto de vista creo que se puede hacer algo. Hemos comenzado con una obra de Julio Ramón Ribeyro, **Santiago el pajarero**. Se trata de una *Tradición* de Ricardo Palma, que Ribeyro toma para desarrollar la historia de este personaje. Luego se ha hecho **Coya Cocha**, que es una obra muy importante con la que se rinde homenaje a un autor peruano ya mayor, auspiciándole su montaje. Es un poco retomar la dramaturgia nacional e intentar que con el tiempo sean nuestros clásicos.

Antes de venir hemos hecho una convocatoria para la presentación de un proyecto de dramaturgia peruana, para promover la unión de un director, un dramaturgo y un productor. Se hará una evaluación de los proyectos y se tomará uno, que será otro montaje del Teatro Nacional. Este año es eso lo que hemos hecho.

*Tengo conocimiento de que en este intento por reconocer el Teatro Nacional de Perú, también ha surgido la revista Textos. Háblame sobre su sentido en este contexto de rescate.*

Esta es otra de las líneas que queremos desarrollar, las publicaciones. Ya vamos para el tercer número de la revista *Textos*, el único órgano teatral hasta el momento. En cada uno de sus números se publican obras peruanas. En el anterior apareció **Vladimir**, de Alfonso Santistevan, conocido en Cuba y que estuvo en el Festival pasado con **El caballo del libertador**. En el próximo número incluiremos **Santiago el pajarero**, de Julio Ramón Ribeyro.

*Vuelvo a tu faceta inicial: la de directora teatral. Noto en tu quehacer cierto interés por la dramaturgia de Darío Fo. ¿Qué imán te hala hacia este dramaturgo, además de la excelencia?*

Tenía una gran fascinación por las propuestas de Fo. De Fo y Franca Reme, porque trabajaban los textos juntos. El estilo de tocar temas importantes, incluso trágicos, de una manera absolutamente cómica, con ironía, burla, me motivó. Tocaba estos temas de una manera muy asequible y yo me sentía fascinada por esa forma de representar problemas relacionados con la mujer, la pareja, y, casualmente, nuestro grupo fue reuniendo a mujeres, casadas, con hijos... Era un espacio femenino y sentíamos cercana esta manera de tocar la temática de parejas y de la mujer. Eso me pasó en un momento determinado, cuando este teatro respondía a las necesidades del grupo.

*En el pasado Festival estuviste presente con **Viva el Duque nuestro dueño**. Ahora traes **Escorpiones mirando al cielo**, obra con un título muy poético. Entre una y otra existen diferencias sustanciales, en cuanto a presupuestos teatrales. Creo que podemos hablar de madurez.*

Sí, existen grandes diferencias entre una y otra obra. La primera la hicimos en 1992, con el auspicio de la Embajada de España. Era una historia muy hermosa, tú la has visto. Con ese montaje confrontábamos un modo de trabajar, pues estábamos experimentando en la escuela y la obra nos servía para investigar. Eso fue en 1992.

Al año siguiente montamos **Escorpiones...** que es de un joven autor peruano, César de María, quien nos la regaló, exclusivamente para Quinta Rueda. En esta ocasión trabajé con el grupo mayor, en el que están las fundadoras. Este es un montaje de madurez, de ellas como actrices y mía como directora, y un trabajo con un texto peruano muy provocador, muy actual, que toca una temática que podemos verla desde tantos puntos: vejez, marginalidad, soledad, razas, diferencias culturales, convivencia. Fue un texto que nos impactó profundamente, al que le hemos dedicado mucho cariño.

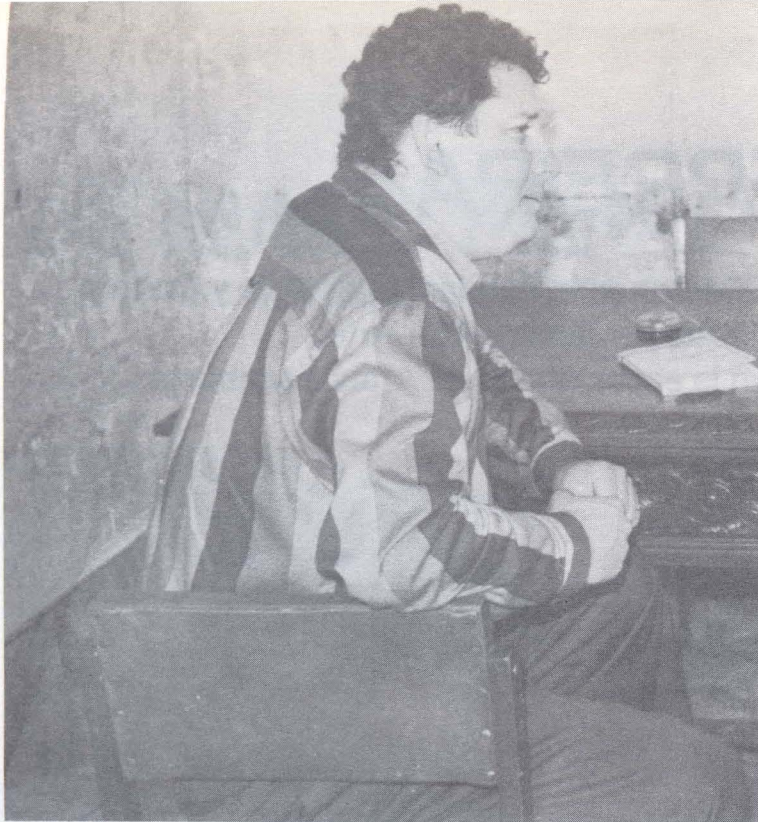
*Has estado en varias ediciones del Festival de Teatro de La Habana. Háblame sobre la muestra y cómo evalúas esta edición.*

He visto poco, sólo **La noche y Parece blanco**. Dos obras importantes del teatro cubano, con montajes impactantes, conmovedores, poéticos, con imágenes muy bellas y actores potentes. Realmente dos montajes que me han impresionado muchísimo. Es una pena, porque hemos estado entre ensayos, persecuciones para solucionar cosas, cambios de teatro por las lluvias... Todo eso nos ha hecho el tiempo muy cortito, muy agitado.

Siento que este Festival ha intentado abarcar demasiado y extrañamente, este abarcar demasiado ha provocado soledad. En la edición pasada lo que resultaba más hermoso, además de ver mucho teatro, de confrontar, era ese contacto muy cercano con las personas. Esto implicaba un espacio común. Sabías que allí estaban todos, podías conversar con ellos. Una obra no terminaba en el teatro, sino en el encuentro con sus creadores, con tus amigos. Podías discutir, escuchar. Creo que en este momento es lo que más falta me hace. Hay cierta soledad.

Esa necesidad de entrar a Cuba, de entrar en el alma de quien está compartiendo un espacio contigo, era algo que a mí me conmovía profundamente y ahora estamos solos. Pero La Habana es mágica y creo que estar aquí es muy especial. ■

(Ernesto Rodríguez)



• Miguel Iriarte.

LESSY

# MIGUEL IRIARTE

Director  
del Instituto  
Distrital  
de Cultura  
de Barranquilla



Mi trabajo se refleja fundamentalmente en continuar la invención de una entidad que le diera un norte a la cultura de la ciudad, tomado como aventura para no perder la emoción, la dimensión poética más allá de lo burocrático de un funcionario. Aventura porque es ganarle a la cultura -como concepto amplio- un espacio que no tenía en una ciudad de vocación fenicia.

Estamos desarrollando dos frentes muy importantes. El primero: crear alternativas de capacitación y sensibilización buscando fundamentalmente cualificar un lector, un espectador de cine, de teatro, por ejemplo, que se concreta en el desarrollo de talleres de apreciación poética.

El otro frente es la consolidación institucional, para lo cual estamos gestionando convenios nacionales e internacionales que nos permitan tener interlocutor y fuentes de información del manejo cultural, y abordar cooperaciones específicas que enriquezcan nuestra experiencia.

En Barranquilla -como en el resto de las ciudades de los ocho departamentos del Caribe colombiano- la actividad teatral ha estado reducida a experiencias esporádicas y casi siempre lamentables; no hay directores artísticos, actores, dramaturgos. Sólo en los últimos años se palpa una intención por recuperar un tiempo perdido, ponerse al día con lo que pasa en el mundo de las tablas, y ello se refleja en la organización del sector, que ha posibilitado asumir la capacitación en los diversos aspectos del hecho teatral con más disciplina y deseos de transformar lo aprendido en nuevas visiones y enfoques.

Los resultados se vislumbran en las muestras departamentales y regionales que acaban de tener lugar.

Por otra parte, la experiencia del Festival Anual Internacional de Teatro de Barranquilla, que el año próximo tendrá la tercera edición, como es natural ha servido para lo que debe servir un festival. Por eso ha sido de gran utilidad mi presencia en el FIT'Habana, que me ha

permitido -en un marco de extensión, amplitud y diversidad- proyectar al FITBA'96 alternativas importantes en lo que se refiere a lo creativo, artístico e investigativo.

De hecho, ya existen contactos específicos que, de llevarse a cabo, serán de gran provecho para el teatro de Barranquilla y la cultura de la región.

La experiencia de mi visita a Cuba, tan esperada por mí hace más de veinte años, ha permitido que, desde mi punto de vista de poeta, haya sido muy intensa mi relación con La Habana, porque además de la experiencia puramente teatral, el encuentro con algunos creadores cubanos (Santiago Feliú, Augusto Blanca, Angel Díaz, Waldo González) de la poesía y la canción fue también provechoso.

Me marchó profundamente impresionado a todo nivel. Esta ha sido para mí una de esas experiencias que te marcan para siempre. ■

(Revista **tablas**) 43

**tablas**

# FABIO FERREIRA

Director de la Fundación de Arte y Cultura de Río de Janeiro (Río-Arte), en la especialidad de Artes Escénicas



EXPOSITO

*Entusiasta y dinámico, Fabio Ferreira es un promotor de primera línea, de esos que no arredra ningún tipo de dificultad. Su razón de ser es materializar la universalidad de las artes escénicas en su país. Siempre encuentra soluciones, pese a la complejidad de los montajes previstos. Realmente ésa es su función. Pero él va más allá. Fascinado por ese mundo que torna ilusiones en realidades, su nombre es sinónimo de amor... al teatro.*

Realizo la coordinación de los programas en los ocho teatros de la municipalidad de Río. Cada teatro cuenta con la dirección artística de renombrados creadores como Aderar Freire (Filho), Domingos de Oliveira, Sérgio Brito, Enrique Dias y Moacyr Goes, entre otros. Una de las puestas con mayor repercusión en la actualidad es, indudablemente, **Gilgamesh**, el último espectáculo que ha dirigido Antunes (Filho), un teatrista muypreciado en Brasil, quien desarrolla su trabajo en São Paulo habitualmente. Se trata de un héroe de la Mesopotamia, cuya historia constituye uno de los primeros textos de la humanidad, con un vibrante lenguaje épico. Antunes lo adaptó a su grupo, un colectivo muy importante de formación de actores; junto a la escenificación presenta una exposición de su escenógrafo Serroni, altamente valorado en Praga y considerado como uno de los mejores del mundo.

Además, soy organizador de la CENA contemporánea, un evento teatral que se produce en Río todos los años. También promociono giras de grupos, básicamente hacia Italia y Holanda.

## LA UNIDAD ESTETICA DEL TEATRO CUBANO

Vine a Cuba para apropiarme de una visión más próxima del teatro en este país. Pienso invitar a un grupo, así como a especialistas y directores, para iniciar un intercambio entre teatristas de acá y Río.

He previsto la celebración de una semana de teatro cubano en Río de Janeiro, para 1996. Es bien diferente al brasileño. El nuestro mezcla una diversidad muy grande. En la obra que presencié, he observado unidad en los presupuestos estéticos. En algunas llega a tener carácter violento, pero en general las puestas en escena poseen una gran fuerza expresiva, con actores cuyo trabajo denota una preparación muy sólida y textos que me han impactado mucho, particularmente de Abelardo Estorino y Alberto Pedro. Pienso que el teatro cubano se encuentra en un momento muy significativo. Hay imaginación e ingenio. Sus creadores están inspirados. ■



• Fabio Ferreira.

FESTIVAL DE  
**Teatro**  
 DE LA HABANA



1



2



3



4



5

1 **Bolivar**. Dir. Huberto Llamas. Plaza Vieja. Cuba (foto: Expósito).

2 "El Teatro Cubano de los 90". Exposición fotográfica de Lessy Montes de Oca.

3 **El matrimonio de Bette y Boo**. Dir. Héctor Rodríguez Manrique. Actoral 80. Venezuela (foto: Lessy).

4 **A la vuela, vuela, año 1900 tanto**. Dir. Alberto Gratzer. Argentina (foto Lessy).

5 Panorámica del Encuentro de Directores de Escena (ADE-CNAE) (foto Lessy).

# tablas

FESTIVAL DE

# Teatro

DE LA HABANA

## PRESENTACION de las revistas ADE-TEATRO y TABLAS



LESSY

El pensamiento histórico del teatro no es precisamente la representación, sino el documento que evalúa y valora el suceso que pudo haber sido ésta y que nos devuelve la visión de la obra que quizás ya no volverá a estar. Las publicaciones en este caso desempeñan ese papel de memoria. A través de sus páginas se puede borrar un milenio de polvo y resucitar lo que el tiempo con su constante bregar ha envejecido.

En la séptima edición del Festival de Teatro de La Habana, las publicaciones teatrales tuvieron un activo diálogo con el espectador. El punto culminante de este acercamiento fue, sin dudas, la presentación de los números especiales de las revistas *ADE-TEATRO* (España) y *tablas* (Cuba), preparados precisamente para la ocasión.

La presentación, que se realizó en el Teatro Nacional de Cuba el 28 de septiembre, estuvo presidida por los ministros de Cultura Armando Hart (Cuba) y Carmen Alborch Bataller (España), Carlos Martí (viceministro de Cultura), Lecsy Tejeda del Prado (presidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba (CNAE), Omar González (presidente del Instituto Cubano del Libro), Josep Montanyes (presidente de la ADE), Juan Antonio Hormigón (director *ADE-TEATRO*) y Yana Elsa Brugal (directora de *tablas*).

El número especial de *ADE-TEATRO* se dedicó al teatro cubano contemporáneo, mientras que el de *tablas* cedió sus páginas al teatro español actual. En las dos revistas se pueden encontrar serios criterios y valoraciones sobre la escena de ambos países, recogidos mediante entrevistas, reseñas y trabajos críticos, además de los textos dramáticos *Como el ala del cuervo*, del joven director y dramaturgo cubano Jorge Luis Torres y *Batalla en la residencia*, de Juan Antonio Hormigón, en *ADE-TEATRO* y *tablas*, respectivamente.

En las palabras de presentación, los directores de estas publicaciones (Juan Antonio Hormigón y Yana Elsa Brugal), reconocieron el caudal cultural y el acercamiento que dichos números propician a la vida y a las raíces teatrales de los dos países. Asimismo se destacó que constituyen un válido acercamiento a la más honda y noble riqueza del pensamiento humano: el arte.

Por su parte Omar González reconoció el esfuerzo, la sutileza y el esmerado trabajo de los colectivos de ambas revistas y de los colaboradores, quienes mediante esta empresa ponían en nuestras manos dos memorias completas, variadas y ricas del teatro español y cubano de nuestros tiempos.

### EXPOSICION FOTOGRAFICA 15 AÑOS DEL FESTIVAL DE TEATRO DE LA HABANA

*José Expósito*

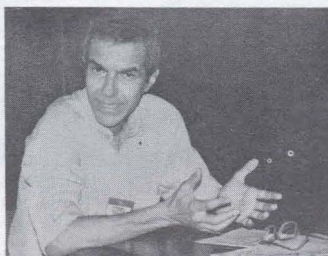
Artistas invitados:

Alberto Korda, Orlando S. Silvera,  
Ismael Rodríguez y Marcos Vidal.

En la foto: Gerardo Fullea León (Director Teatro Rita Montaner), Bárbara Rivero (Investigadora y crítica), Yana Elsa Brugal (Directora revista *tablas*) y José Expósito (Fotógrafo).



### Mesa redonda MARTI y EL TEATRO



Freddy Artiles (izquierda) y Mercedes Santos Moray (derecha), durante la lectura de sus ponencias sobre Martí y el Teatro.

FOTOS EXPOSITO

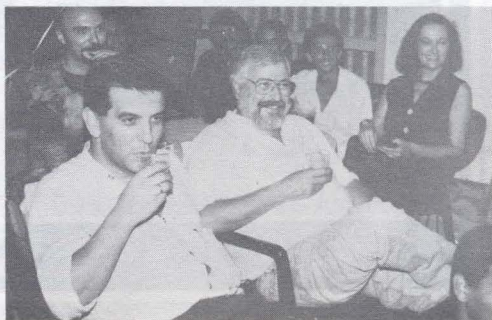


•Mayra Navarro (Presentación en actividad dedicada a Martí y el Teatro).



### ENCUENTRO con t a b l a s

Creadores y público dialogan en la sede de *tablas* durante el FIT de La Habana.



EXPOSITO



# ALGUNAS CLAVES PARA UNA DRAMATURGIA OTRA. LA OBRA DE RICARDO MUÑOZ

Omar Valiño Cedré

Aunque Ricardo Muñoz se inició como dramaturgo en las aulas del Instituto Superior de Arte, ha sido su labor como fundador y director de Teatro a Cuestas lo que le ha colocado -junto al propio grupo- como un punto de obligada referencia en el concierto de la escena cubana más reciente.

El diálogo entre el autor y el colectivo se inicia con el nacimiento de Teatro a Cuestas allá por el año 1988 en la provincia de Cienfuegos. Los textos de Muñoz Caravaca se abren a una exploración en la escritura, que de alguna manera van a marcar las primeras pautas en las investigaciones y búsquedas del grupo. El rompimiento de la linealidad, el abandono de las concepciones tradicionales de la fábula, de los personajes, del curso narrativo de la acción, la reformulación del "mensaje", la recurrencia a una estructuración sólo "objetiva" para el sueño o la memoria, así como las calidades de la palabra, enmarcan una propuesta dramática que exigía una poética escénica alejada de los caminos tradicionales. Y, por supuesto, necesitaban de "otro" actor con un nuevo pensamiento.<sup>1</sup>

En ese sentido, un texto-espectáculo<sup>2</sup> como **Asudiansam...** posee una particular importancia para el grupo. Escrito y estrenado en 1990, fue la primera vez que se enfrentaban dos personajes, dos actores en escena, y se hacía explícito el interés por encontrar una identidad para la escritura y para el colectivo.

Aún hoy, sin transformarse esencialmente como texto a pesar de las varias (aunque similares) puestas en escena, **Asudiansam...** mantiene la sencillez y el encantamiento que produce el contrapunteo entre las preguntas de la adolescente Aura y las respuestas del sabio Asudiansam. A través del diálogo, la expresión escénica y la atmósfera creada por la iluminación y la música -elementos estos últimos contenidos en la teatralidad de la pieza- asistimos a un lugar indeterminado

1 Aquí, como en otros momentos de estas páginas, aparecen reelaboradas ideas antes expuestas en mi artículo "Teatro a Cuestas ante su propio reto", **La Gaceta de Cuba**, no. 1, 1993, pp. 34-35.

2 Utilizo ese par categorial porque es desde el punto de vista de la interrelación entre escritura y representación que puedo proponer algunas claves sobre la dramaturgia de Ricardo Muñoz.

donde confluyen las resonancias de diversas fuentes culturales. Aura y Asudiansam pueden haber salido de un cuento africano, de una fábula eslava, de una narración oriental, de la tradición andina o quizá de la árabe, lo que hace plenamente coherente el discurso universal de la obra.

Esas últimas características y las anteriormente expuestas se pueden apreciar ya como *estilo* -y recuérdese que el estilo es el hombre, como le gustaba repetir a Raquel Carrió, citando a Buffon- en una pieza tan breve como **El pan sano y el cuchillo** (1994). Aquí encontramos las típicas coordenadas ideológicas, estructurales y de lenguaje del teatro de Ricardo Muñoz Caravaca: búsqueda del conocimiento y la libertad, diálogo filosófico, conciencia ética y reflexiva acerca de la conducta y la conciencia individuales, fines utópicos, conflicto entre los altos objetivos propuestos y el camino para alcanzarlos, fragmentación del discurso, intemporalidad, carácter fabular, espacio no determinado para la acción teatral o acaso ubicado en la mente de los personajes, lo que le permite así una extraordinaria libertad expresiva en el planteo de la historia, las acciones-imágenes, los giros dramáticos, el papel de los personajes... es decir, una plena correspondencia entre las ideas sostenidas en las obras y sus resoluciones composicionales.

Cuando Palomilla de Rien, la protagonista de **El pan sano y el cuchillo** afirma "es volar, volar, volar...", recuerdo a la alucinada de **Alma de resurrección** diciendo "si pudiera ser el camino...", a la viajera de **El tren** gritando "lo voy a lograr...", al preso de **El reo** implorando "vivir, vivir, vivir..." y confirmo la profunda tragicidad de los personajes de Ricardo, atrapados en (por) sí mismos, carceleros de sus propios sueños; pero, al mismo tiempo, impulsados por el afán de establecer su verdad enfrentándose a las barreras que comporta cada época, imponiendo la fuerza de lo, del individuo y asumiendo el riesgo de ser.

En ese y en otros sentidos **El pan sano y el cuchillo** se puede leer, a pesar de su brevedad, como un punto de inflexión de la dramaturgia de Muñoz. La pieza permite la confluencia tanto de aquellos textos que han pasado la prueba de la escena como de algunos -incluyéndose este mismo- que no han visitado los

escenarios.<sup>3</sup> Por esa razón se explica la interrelación directa que tiene con el carácter de síntesis de **El bosque** (1994), puesta en escena sólo unos meses tras la creación de **El pan...** y marcada por pautas ya visibles en este último.

Si por una parte **El bosque** recoge esa fructífera acumulación dramática, por otra resume el largo camino de profundización en el pensamiento del actor. Así, la cualidad de expresión poética en Teatro a Cuestas, cuyos perfiles comienzan a delinearse con **Asudiansam...** y quedan paradigmáticamente establecidos en este texto-espectáculo. No se trata tan sólo de la calidad lírica de la palabra o de la atmósfera lograda por una puesta en escena, sino de un acto de *poiesis* capaz de integrar todos los signos teatrales a esa cualidad poética, así como el alcance a través de ella de una particular relación comunicativa con el espectador.

Desde ese punto de vista, **El bosque** acentúa la noción de proceso de trabajo como proceso poético en sí mismo, donde se investiga permanentemente el lenguaje teatral. En éste los actores necesitan pensar no sólo en un sentido teórico, sino en (con) el cuerpo y, convertirlo en instrumento capaz de componer y comportarse según otra lógica de las acciones. Como resultante del diálogo entre el dramaturgo-director y los actores, surge una propuesta como **El bosque**, en la cual el texto resume y ordena -labor correspondiente a Ricardo Muñoz- el conjunto del material aportado por los actores en la dinámica de conformación del espectáculo. Y esto último es un concepto clave, pues aquí el texto espectacular -tejido de todos los códigos de la puesta en escena- es la verdadera obra teatral.<sup>4</sup> El código verbal (aquello que los personajes expresan con palabras y por tanto puede ser recogido en forma de texto dramático) ha surgido al unísono que los restantes lenguajes del acto-teatro, constituyendo sólo una parte -y no precisamente la fundamental- de éste.

**El bosque** había tenido como antecedente inmediato para la puesta en escena (ya señalé a **El pan sano y el cuchillo** como precedente dramático) el dilatado -y aún así inconcluso- montaje de **A la vuela, vuela...**, año 1900 tanto (1993-1994), también de Muñoz. La referencia a éste es insoslayable, porque en más de un orden **El bosque** es una respuesta a aquel espectáculo y a su proceso. Si en **A la vuela, vuela...** encontramos una búsqueda utópica -el deseo de aparición de un objeto, llámese OVNI o cualquier otra cosa, que otorgue sentido a los sueños de una comunidad, que ilumine un afán colectivo-, en **El bosque** esa misma experiencia se centrará en un plano estrictamente individual. Si en la primera puesta la composición acusa cierto barroquismo y alguna dosis de alarde técnico, en la segunda la escena permanecerá absolutamente despojada. Si en **A la vuela...** como antes en **Rara avis**, se siguió un proceso integrador por acumulación, en **El bosque** esa *summa* se produce por síntesis.

3 **La gran temporada; La rosa de María Fonseca y A la vuela, vuela...**, año 1900 tanto se pueden encontrar en el libro de Muñoz **Nostalgias de escenario**, Colec. Pinos Nuevos, Ed. Letras Cubanas, La Habana, 1994.

4 Por supuesto, ello es así siempre que nos referimos al teatro, pero en este caso quiero subrayar la conciencia de esta "nueva" dinámica entre texto escrito y representación.

Pero en definitiva, los entrelazamientos arriba mencionados responden a la lógica de una trayectoria coherente. La vuelta al actor como eje del espectáculo, a una dramaturgia descentrada con una fábula "escondida" y fragmentada, al espacio vacío con la utilización de una objetualidad imprescindible y mínima apoyatura tecnológica, así como cierto desafío al público a través de la agresividad de la puesta en escena y en los retos a la recepción del espectador, aun cuando pudieran ejemplificar un retorno a los orígenes del grupo, se establecen en una nueva dimensión.

**El bosque** es una parábola sobre la aventura de la vida. En ese camino de búsquedas el bosque se presenta como la infinitud de posibilidades que puede tomar Demián, el protagonista. En su viaje se verá acompañado por dos mariposas -Blancacrisálida y Negrafalena- de apariencia y espíritu necrofílicos que representarán las tentaciones, las oposiciones y los obstáculos a vencer por el personaje en su travesía hacia "el conocimiento, la sabiduría y la libertad". En esta dirección, como ya apunté, **El bosque** presenta una estructura y un sentido similares a los de **El pan sano y el cuchillo**: la peripecia, en cada caso, de un "ingenuo" protagonista en su viaje hacia el saber, hacia la vida, se ve continuamente obstaculizada por la aparición de distintos personajes como símbolos de otros derroteros posibles. Ya en **El pan sano y el cuchillo** están las mariposas de **El bosque**.

Pero no sólo serán ellas las que atravesarán el espacio del bosque (en la obra homónima), sino que éste se verá contaminado por la aparición de imágenes, parlamentos, diálogos, acciones... que salidos (escapados) del acontecer cotidiano poseen a los personajes y se apoderan de la escena. Este procedimiento dramático interrumpe la fábula y la aparente continuidad de la acción, autorrelativizando el contexto de la obra y propiciando así un diálogo directo sobre el presente del espectador. En esta dirección, debemos señalar que el proceso de construcción del espectáculo resultó paralelo a los dramáticos acontecimientos del verano de 1994, así como a los no menos difíciles desgarramientos internos del colectivo debido a la salida de dos actores consolidados y la entrada de un nuevo integrante. Esa empatía entre arte y vida explica la naturalidad y la fertilidad del cruce de citas -mediante mecanismos intertextuales e intratextuales- que se pueden observar en el texto-espectáculo. De Maeterlinck a Beckett y a Sanchis Sinisterra, de los cuentos infantiles clásicos a Hesse, de Jung a Bergman, hay un camino de interrogantes que vuelven a reactualizarse por la asunción de éstas entre el colectivo teatral y su público.

Así, Ricardo Muñoz Caravaca y Teatro a Cuestas vuelven a confirmar que "es en la convergencia de estas preocupaciones ideotemáticas que atraviesan las obras con el tratamiento dramático y escénico que se les ha dado, donde aparece un doble viaje hacia la identidad: la introspección más íntima, subjetiva, individual y social del ser humano, además de la definición de una estética teatral, de una manera de hacer, pensar y comprometerse con el teatro".<sup>5</sup> ■

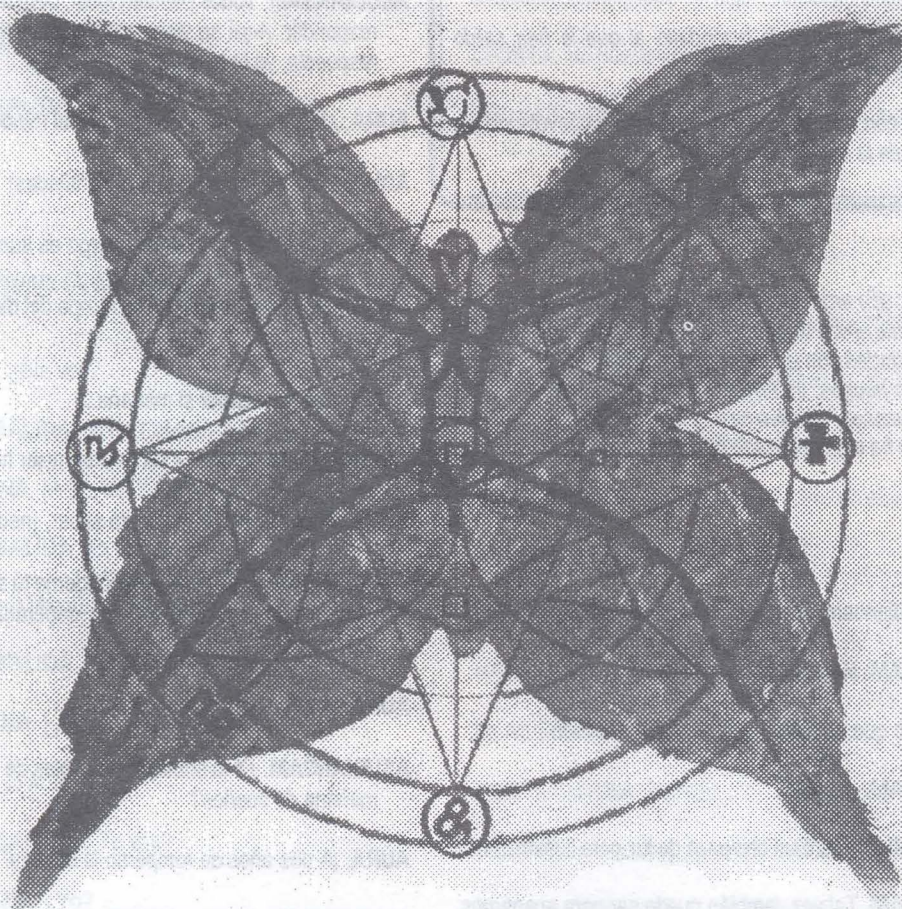
5 En mi artículo citado, p. 34.

# tablas

Libreto No. 36

TEXTOS de Ricardo Muñoz

- *Asudiansam*
- *El pan sano y el cuchillo*
- *El bosque*



## A S U D I A N S A M

EL ERUDITO DE RABANADAS Y LA TENTACION DE AURA QUE FUE UNA ARAÑA

(Estrenada por Teatro a Cuestas en el Festival de Teatro Latinoamericano Camagüey'90.)

ILUSTRACION: CARLOS A. ESTEVEZ

*"¡Seqay, seqaypuni, wi; aypaq miraq pachakuna  
pataman chayay, ichiruy!"  
José María Arguedas*

*"Je m'abandonne a' ce brillant espace."  
Paul Valéry*

## PERSONAJES

**ASUDIANSAM**, personaje legendario al que le han salido pájaros y culebras en el cuerpo.

**AURA**, niña con alas de mariposa que anda sobrevolando ya, los jardines de la adolescencia.

*Rabanadas: sitio arqueológico descubierto por los personajes de esta historia en los tiempos de su origen, para ser representada ante ustedes con la mayor autenticidad posible.*

*Lugar de los hechos: en un descanso del bosque, cerca del Lago Chitihuansen; también descubierto por ellos. Actualmente, este lago ha sido enterrado por las ciudades.*

## CUADRO I

**AURA**. Asudiansam, ¿será verdad lo que dicen?

**ASUDIANSAM**. No sé, dúdalo.

**AURA**. ¿Y lo que no dicen? ¿será verdad también?

**ASUDIANSAM**. ¡Dúdalo!

**AURA**. ¿El día no será un chispazo de luz para ilusionarnos?

**ASUDIANSAM**. Tal vez, también puede ser para apagarnos.

**AURA**. ¿Serán de verdad mis manos, mi cuerpo, mi país?

**ASUDIANSAM**. A mí me han salido pájaros del cuerpo y he sido cielo de verdad. Me he convertido en sueño, y he sido nube de verdad. ¡Soy la verdad!

**AURA**. Dicen que toda la calle es un retablo, que el sol no es más que luz de teatro y que la gente son máscaras que pasan por el escenario.

**ASUDIANSAM**. Entonces escoge tu máscara, párate ante el reflejo de un lago, revisa tus expresiones y sal, para que convenzas a la gente de que existes.

**AURA**. Tengo miedo, Asudiansam. También dicen que las épocas y los tiempos son misterios de leyenda. Y que el mundo, verdaderamente, pudo empezar hoy mismo.

**ASUDIANSAM**. Eso no es cierto, pero sólo el día puede demostrarlo. Si tienes miedo, cúbrete con tus dudas y espera a que puedas curarte de esa enfermedad.

**AURA**. Yo pensé que usted...

**ASUDIANSAM**. Todos piensan igual, pero no. Yo sólo puedo responder. Aquí se viene a preguntar. Si tu cura es una respuesta, yo te la doy.

**AURA**. ¿Necesito saber cómo curar el miedo?

**ASUDIANSAM**. ¡Ignorando sus puñaladas!

**AURA**. ¿Necesito saber si mi cuerpo es sueño?

**ASUDIANSAM**. El sueño es la trampa del día y el sudor de la noche.

**AURA**. Necesito saber si mañana...

**ASUDIANSAM**. ¡Mañana serás una mujer hermosa!

**AURA**. Necesito saber, necesito saber, ¡necesito saber...!

**ASUDIANSAM**. Está bien. Respóndeme tú ahora. ¿A qué es igual la suma de una libra de esperanzas con otra de desilusiones?

**AURA**. ¡A dos libras de sacrificio!

**ASUDIANSAM**. ¿Y la suma de tres soles de soledad con una mañana de sueños?

**AURA**. ¡A dos años de romperse la cabeza!

**ASUDIANSAM**. ¡Muy bien por las matemáticas! Pero ahora, dime: Si tú fueras un tren lleno de estrellas y yo el venado que arrastra el tiempo, ¿cuál de los dos llegaría primero a la felicidad?

**AURA**. Ejem... ¡depende de la constancia, Asudiansam, pero de todas formas el viaje es infinito!

**ASUDIANSAM**. Y... si yo fuera una nube de promesas y tú una flor sedienta de milagros, ¿qué harías para atraer el aguacero?

**AURA**. ¡Dudar, dudar, dudar!...

**ASUDIANSAM.** ¡Entonces qué más quieres si estás a punto de hacerte una mujer!

*Pausa.*

**AURA.** Llevo noches enteras con pesadillas en el cuerpo. Estoy durmiendo en el tejado con mis palomas. El aire me acaricia las piernas y siento como una fiebre en la cabeza, a la que no le hallo remedios. Desde hace varios días sueño con un hombre-araña que me ata a su tejido y me cosquillea con muchas manos. Yo intento escaparme, pero finalmente me veo entregada a un juego que no comprendo. Sé que es una tentación. ¿Qué va a pasar con mi cuerpo? ¿Qué va a pasar con mis sueños? Todo es una obsesión.

**ASUDIANSAM.** ¿Conoces a ese hombre?

**AURA.** No.

**ASUDIANSAM.** ¿No has visto su rostro en otra parte?

**AURA.** No.

**ASUDIANSAM.** Mira en este charco. Es vino dilecto. Busca en el reflejo y dime si es él quien se asoma a tus sueños.

**AURA.** ¡No! ¡No quiero verlo!

**ASUDIANSAM.** Entonces seguirás padeciendo. Hay sólo dos formas de acabar con la tentación; una, olvidándola, y la otra: entregándose a ella. Pero sobre todas las cosas, tienes que enfrentarla con seguridad y vergüenza, si no, se convierte en un mal que llena al cuerpo de manchas. Tienes que enfrentarla y decidir, o seguirás padeciendo.

*AURA se asoma temerosa al charco, vacila en mirar, pero finalmente, lo hace con un asombro que se acerca más al examen que al deslumbramiento.*

**AURA.** *(En voz baja.)* ¡Es él, pero ahora tiene cuerpo de caballo!

**ASUDIANSAM.** ¿Estás segura?

**AURA.** ¡Segura!

**ASUDIANSAM.** Entonces tienes suerte. Es un ángel. Lo que has visto no es un hombre. Y no son pesadillas lo que tienes. Todo lo contrario. Son ilusiones. Lo que pasa es que son ilusiones del cuerpo y no de la cabeza. Porque has empezado a hacerte mujer.

**AURA.** ¿Y qué va a pasar con mis sueños?

**ASUDIANSAM.** Toma esto. *(Le da una flauta.)* Cada vez que subas al tejado y el viento te dé en las piernas, sopla bien fuerte hasta que el canto llegue a la luna. Verás después cómo la música te empuja al sueño y éste te hace llegar, melodiosamente, a lo más profundo de tu inocencia. Mientras sea un ángel quien te lleve a la tentación, estarás a

salvo del peligro. Cuando sea un hombre, correrás siempre el riesgo de ser dominada.

*AURA toma la flauta, la examina, y luego sopla con fuerzas. Entonces empieza a escucharse una música tan hermosa como para despertar a los sueños. En tanto, se inicia una danza que durará tres lunas y tres soles antes del cuadro siguiente.*

## CUADRO II

*Como al inicio.*

**AURA.** Asudiansam, ya han pasado tres lunas y tres soles. Quiero saber ¿qué es la música?

**ASUDIANSAM.** La música es el ensueño del silencio.

**AURA.** ¿Y qué son los sonidos? ¿Hacia dónde van que no se les puede ver?

**ASUDIANSAM.** Van hacia la ilusión y el silencio. Y eso mismo son: ilusión y silencio.

**AURA.** ¿Y si una se ilusiona mucho, puede llegar a ser música?

**ASUDIANSAM.** Puede. Puede llegar a ser música y también ilusión y silencio.

**AURA.** Asudiansam... en la primera luna, sentí como un eco celeste. Y mi cuerpo de luz flotó como la música haciendo la ilusión de los durmientes.

**ASUDIANSAM.** Ese día fuiste elegida por los dioses. Seguramente te llevaron a alguna pagoda del Oriente y te convirtieron en la Diosa de la Flauta o de la Música del Silencio que es el sueño.

**AURA.** Tengo miedo, Asudiansam.

**ASUDIANSAM.** Vamos, ignora el miedo. ¿Qué pasó en la segunda luna?

**AURA.** En la segunda luna, mi cuerpo cayó muy suave sobre un renacido sarmiento. Al estremecerme, sentí a mis costados dos alas de luz. Busqué sin pensar un impulso, y revolotearon tanto mis alas, y se llenó de tanto cielo mi pecho, que cuando me volví a parar, ya estaba mojada por una lluvia de besos. Pero ese sueño quedó inconcluso.

**ASUDIANSAM.** Eso pudo ser un destello del amor, pero no tienes por qué temer.

**AURA.** ¿Y qué es el amor, señor?

**ASUDIANSAM.** El amor es un caballo del misterio que estremece al mundo con su trotar resonante. Si uno lo monta y su paso es tierno, el aire descubre una magia que le sopla al cuerpo los más bellos sueños. Entonces no es necesario orientarlo: él sólo te lleva. Pero si uno lo monta con

espuelas, y lo pincha, y lo hiere, es tan fuerte el tropel de sus piernas, que el jinete cae inconsciente y es arrastrado al egoísmo y la vergüenza.

**AURA.** ¡Necesito saber dónde está ese caballo, Asudiansam!

**ASUDIANSAM.** Nadie sabe dónde está. Un buen día, sin darte cuenta, lo tienes dentro.

**AURA.** ¿Y cómo lo voy a montar si no se ve?

**ASUDIANSAM.** Él mismo te monta.

**AURA.** ¿Y cómo voy a saber si llevo o no las espuelas?

**ASUDIANSAM.** Por su paso.

**AURA.** Y si no lo veo, y lo hiero sin saber, tiene que perdonarme...

**ASUDIANSAM.** El amor perdona todo lo que por amor se hace.

**AURA.** ¿Incluso las heridas?

**ASUDIANSAM.** Incluso las heridas.

**AURA.** ¿Y las leyes?

**ASUDIANSAM.** ¡Pero qué tienen que ver las leyes!

**AURA.** Si uno mata por amor, como se dice, y las leyes te condenan a muerte, ¿las leyes también se disponen por amor?

**ASUDIANSAM.** No te entiendo.

**AURA.** Si yo quiero convertirme en sapo y lanzarme a vivir de charco en charco, como seguramente se prohíbe, ¿seré condenada por las leyes o por el caballo?

**ASUDIANSAM.** El amor no prohíbe nada, en todo caso, protege.

**AURA.** ¿Y si mi amor y mi aspiración es convertirme en sapo?

**ASUDIANSAM.** Conviértete pues en sapo.

**AURA.** ¿Y nadie me lo puede prohibir?

**ASUDIANSAM.** Nadie... pero... dejemos eso ahora. ¿Qué pasó en la última luna?

**AURA.** En la última luna, subí como todas las noches al tejado y empecé a tocar la flauta como usted me indicó. Al rato comenzó a llover. Yo abrí una sombrilla y trabajosamente seguí tocando. El agua me corría fresca por el pecho y alguna sensación me hizo recordar el baño de besos de la noche anterior. Me fui sintiendo desnuda, y me dejé mojar y mojar... Traté de contenerme, pero de pronto, aparecieron los hombres de Rabanadas. Estaban desnudos; todos

estaban desnudos. Apenas los vi, y ya trepaban como hormigas al tejado. No supe qué hacer. Salté a la calle con la sombrilla abierta y volé hasta caer a cierta distancia. Corrí y corrí con todas mis fuerzas, pero fue en vano; nuevamente estuve a su alcance. La sombrilla me frenaba, me frenaba y me frenaba, hasta que por fin, tuve que entregarme a ellos. Todos eran arañas, Asudiansam, todos eran arañas. Ahora ya no sé si mi cuerpo es sueño.

**ASUDIANSAM.** Ahora estás en peligro porque fuiste dominada por la tentación.

**AURA.** ¡Pero yo lo tengo como un sueño hermoso, Asudiansam! Debe haber sido ese caballo del amor.

**ASUDIANSAM.** ¡Calla! En todo caso lo has herido con tu desvergüenza.

**AURA.** Fui sincera, Asudiansam, terminé entregándome por amor, yo no quise herirlo.

**ASUDIANSAM.** Pero es que las leyes...

**AURA.** ¡Usted me dijo que nada prohíbe el amor! Me dijo que fuera sueño, y lo fui de verdad; me dijo que fuera cielo y lo fui de verdad, me dijo que no le temiera al amor, y ahí está, supe entregarme a él de verdad. Las leyes no pueden prohibir el amor. Eso quiere decir, que soy de verdad. ¿No es así, Asudiansam?

**ASUDIANSAM.** Quiere decir que estás en peligro, que acabas de hacerte mujer.

**AURA.** ¿Y entonces?

**ASUDIANSAM.** Devuélveme la flauta.

**AURA.** ¿Puedo volver?

**ASUDIANSAM.** A partir de ahora no tendrás tiempo de salir a preguntar. No más deberás responderte y continuar.

**AURA.** ¿Y cómo lo voy a recordar?

**ASUDIANSAM.** Con estas preguntas. Si tú fueras un tren lleno de estrellas y yo el venado que arrastra el tiempo, ¿cuál de los dos llegaría primero a la felicidad?

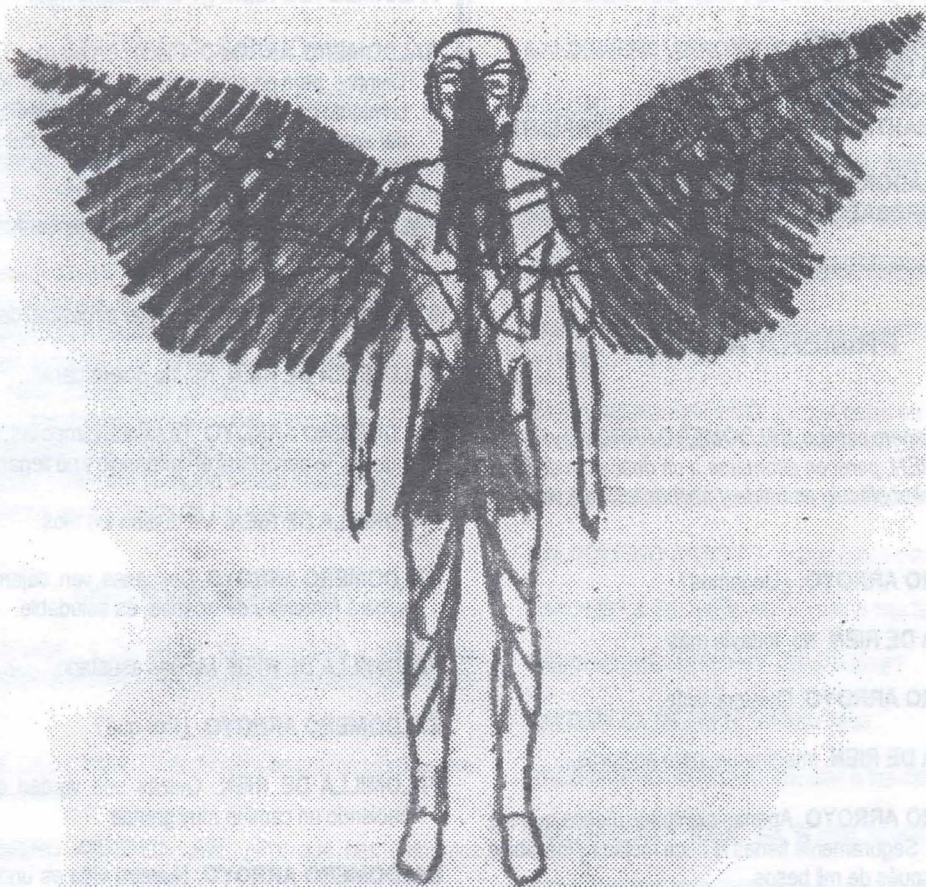
**AURA.** Depende de la constancia, Asudiansam, pero de todas formas el viaje es infinito.

**ASUDIANSAM.** Y si yo fuera una nube de promesas y tú una flor sedienta de milagros, ¿qué harías para atraer el agua-cero?

**AURA.** Dudar, dudar, dudar...

**ASUDIANSAM.** (Yéndose en un polvo de luz.) Si tú fueras, si tú fueras, si tú...

**FIN**



*"Pájaros del cuerpo"*

ILUSTRACION: CARLOS A. ESTEVEZ

# EL PAN SANO Y EL CUCHILLO

## PERSONAJES

**BALDOMERO ARROYO**  
**PALOMILLA DE RIEN**  
**EL ALABADOR RECIBIDOR**  
**LA CARTOMANTICA BERTOLDA AMANDA SERPENTINA SUAREZ**  
**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**  
**Y LAS MARIPOSAS**

## PRIMERA ACCION

*Traslargo y áspero camino, BALDOMERO ARROYO y PALOMILLA DE RIEN, parecen asomarse a un descanso del día. La neblina del obstáculo es fuerte y apenas les deja ver.*

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Llegamos?

**PALOMILLA DE RIEN.** No, todavía más...

**BALDOMERO ARROYO.** Quisiera verte.

**PALOMILLA DE RIEN.** Imagíname, pero no pares...

**BALDOMERO ARROYO.** Apenas siento tus manos que me arrastran. Seguramente tienes la nuca mojada y los labios como después de mil besos.

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí, estoy sudando. Pero tengo mucha ansiedad. No quiero perder tiempo hablando como siempre.

**BALDOMERO ARROYO.** Nosotros apenas hablamos.

**PALOMILLA DE RIEN.** Mientes.

**BALDOMERO ARROYO.** No miento.

**PALOMILLA DE RIEN.** Hablamos, hablamos y hablamos... Perdemos mucho tiempo...

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Qué dices? Ya hemos dado cinco vueltas alrededor del Sol, conocemos todos los mares y parte de los vientos...

**PALOMILLA DE RIEN.** Eso es poco.

**BALDOMERO ARROYO.** Has aprendido de ti y del fuego, del pan sano y del cuchillo.

**PALOMILLA DE RIEN.** El mundo es pequeño.

**BALDOMERO ARROYO.** Más aún lo es el hombre.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Y el conocimiento?

**BALDOMERO ARROYO.** Cierto. Es eterno. Te lo he dicho siempre, pero no está separado del orden. Ningún descubrimiento ha sido apresurado. La acumulación es la madre del salto, pero es, en sí, el descanso del cálculo y los avances.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Ves? Ahora me confundes, y pierdo los ánimos.

**BALDOMERO ARROYO.** Porque necesitas descansar.

**PALOMILLA DE RIEN.** No, no quiero parar...

**BALDOMERO ARROYO.** Te saldrán ampollas, te dolerán los huesos, te absorberá el cansancio y no llegarás al planeta.

**PALOMILLA DE RIEN.** Me duelen los ojos.

**BALDOMERO ARROYO.** Descansa, ven, déjame tocarte. Te echaré fomentos de vicarias, es saludable.

**PALOMILLA DE RIEN.** Me has asustado.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Por qué?

**PALOMILLA DE RIEN.** Quizás sea verdad que estamos haciendo un camino muy grande.

**BALDOMERO ARROYO.** Nuestra vida es un largo camino hacia el planeta.

**PALOMILLA DE RIEN.** Pero... ¿y si nos equivocamos?

**BALDOMERO ARROYO.** Eso no lo sabrás nunca.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Por qué?

**BALDOMERO ARROYO.** Bueno pues... porque... mientras vivas habrá tiempo para hallar el planeta.

**PALOMILLA DE RIEN.** Pero yo no quiero llegar a vieja.

**BALDOMERO ARROYO.** Te entiendo.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Y entonces?

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Qué?

**PALOMILLA DE RIEN.** Eso digo yo, que qué qué, que qué qué...

**BALDOMERO ARROYO.** Dependerá de tu alcance.



**PALOMILLA DE RIEN.** Te lo dije; entonces vamos a seguir. No paremos más. Sentados perdemos mucho tiempo.

**BALDOMERO ARROYO.** No, no se trata de eso.

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí, eso es. Basta de filosofar; ¡vamos!

**BALDOMERO ARROYO.** Espérate, ten calma.

**PALOMILLA DE RIEN.** Vamos o te quedas.

**BALDOMERO ARROYO.** Peor sería si perdieras las fuerzas y murieras en la calle, antes de llegar.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Morir? ¿Qué es eso?

**BALDOMERO ARROYO.** El silencio más frío. La oscuridad absoluta. El final incalculable.

**PALOMILLA DE RIEN.** Lo haces para asustarme.

**BALDOMERO ARROYO.** Y para que te quedes. Pero no te miento.

**PALOMILLA DE RIEN.** Todo esto me da mucho miedo. Anoche tuve un sueño muy raro...

## SEGUNDA ACCION

### EL SUEÑO DE LA ANSIEDAD

*PALOMILLA DE RIEN en una introspección perturbada.*

Escaleras, escaleras, escaleras... estoy subiendo escaleras que bajan. No se acaban nunca. Yo subo y subo y subo hasta el fin. Detenerme. ¿Quién se detiene? Si me detengo, muero. Detrás hay un vacío. Si me detengo caigo. Subir, subir, subir... Estoy subiendo escaleras que bajan. Me asaltan de vidrio los escalones. Cientos de escalones que empujan mis pies. Parece que no voy a aguantar. No puedo saber el largo de los años que vengo subiendo. Reviento de aguantar. Si me detengo, caigo. Caer. Estoy a punto de caer, caer, caer, caer, caer... ¡Ah...!

## TERCERA ACCION

*BALDOMERO abriga en su pecho a PALOMILLA.*

**BALDOMERO ARROYO.** Cálmate, cálmate... El sueño no es la noche; eres tú. Estás muy ansiosa. Soñar no es apagar la mirada. Y dormir es tan sólo un descanso de los párpados.

Pero tu mirada es profunda y está siempre despierta. Recordando los límites del día. No te asustes, el sueño es tan fugaz como una luz. ¿Ves? Ya se fue. Ahora podemos seguir...

**PALOMILLA DE RIEN.** Dijiste que íbamos a descansar.

**BALDOMERO ARROYO.** Bueno, pero ya hemos descansado.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Te asustaste tú?

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Yo?

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí, tú... con mi sueño.

**BALDOMERO ARROYO.** No...

**PALOMILLA DE RIEN.** Hoy fue un día muy áspero.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Tú crees?

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí, la tierra estaba muy seca y había demasiadas piedras en el camino.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Piedras dices?

**PALOMILLA DE RIEN.** Y árboles caídos. El aire estaba amarillo y había soledad.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Soledad?

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí...

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Ah...!

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Qué te pasa?

**BALDOMERO ARROYO.** Nada, me duele el corazón.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Quieres sentarte?

**BALDOMERO ARROYO.** No, no... ya se me pasó. Fue sólo un soplo.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Cómo me imaginas ahora?

**BALDOMERO ARROYO.** Tienes el pelo largo y verde. Lleno de enanos que tienden su ropa, orinan y hacen ejercicios en tu cabeza.

**PALOMILLA DE RIEN.** Y yo te veo como un burro con muletas bailando un danzón sobre las piedras.

**BALDOMERO ARROYO.** Tu cuerpo es el de una tortuga con patas de alcatraz.

**PALOMILLA DE RIEN.** Y tú tienes cabeza de puerco espín y barriga de rinoceronte.

**BALDOMERO ARROYO.** Si vieras qué linda te ves...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Cómo?

**BALDOMERO ARROYO.** Dentro de mí.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿En serio?

**BALDOMERO ARROYO.** ¿No me lo sientes?

**PALOMILLA DE RIEN.** Ponle algo para que suené, porque yo no oigo nada.

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Tonta!

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Bobo!

**BALDOMERO ARROYO.** Déjame besarte.

**PALOMILLA DE RIEN.** (*Mirando de pronto a lo lejos.*) ¡Mira una isla!

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Qué dices?

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Allá, después de la sierra...!

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Es blanca?

**PALOMILLA DE RIEN.** No sé.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿No la ves?

**PALOMILLA DE RIEN.** Iré a ver.

**BALDOMERO ARROYO.** No. No es una isla.

**PALOMILLA DE RIEN.** Sí lo es.

**BALDOMERO ARROYO.** Seguramente es una ilusión. Un proyecto de nada.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Me dejas ir?

**BALDOMERO ARROYO.** No.

**PALOMILLA DE RIEN.** Descubrir es nuestro oficio.

**BALDOMERO ARROYO.** Sí, pero no...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Entonces sí!

**BALDOMERO ARROYO.** Por favor...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Pero por qué no?

**BALDOMERO ARROYO.** Te perderé.

**PALOMILLA DE RIEN.** Confía en mí.

**BALDOMERO ARROYO.** ¡No!

**PALOMILLA DE RIEN.** Por favor...

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Dónde te encontraré?

**PALOMILLA DE RIEN.** Donde siempre. En nosotros. De donde no podemos salir.

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Ah!...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Qué pasa?

**BALDOMERO ARROYO.** Me duele otra vez.

**PALOMILLA DE RIEN.** No pienses en mí.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Y qué haré?

**PALOMILLA DE RIEN.** Haz como si fuera un sueño y piensa sólo en ti.

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Ah!...

**PALOMILLA DE RIEN.** Vuelve la cara.

**BALDOMERO ARROYO.** Adiós... (*Volviéndose cabizbajo.*)

## CUARTA ACCION

### LA ISLA DE FILFA

*Calle del mercado ilustrado; hay muchas figuras y máscaras que habitan la cotidianidad de una fantasía; agotada.*

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** (*Con mucho aspaviento.*) ¡Abrase paso mi reinita, cuán bella es... Abrase paso...

**PALOMILLA DE RIEN.** (*Turbada.*) Sí, sí, sí...

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** Tome sus figuritas... Estas o estas otras, o...

**PALOMILLA DE RIEN.** No, no, no...

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** Estrellas de la Amazonia, piedras poderosas de la isla...

**PALOMILLA DE RIEN.** No, no, no.

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** ¿Quiere algo para su pelo?

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Mi pelo?

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** Tiene usted un pelo precioso para usar los tintes de la tierra. Tintes de flores privilegiadas, raíces silvestres de la montaña, resina de pámpanos y girasoles. Los aceites para un brillo natural y único.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Sí, eso sí!

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** Y también estas piedras. Mírelas bien, mi dueñita, para adornar *tes oreilles*, turquesas, esmeraldas, zafiros, aguas marinas, rubíes y diamantes.

**PALOMILLA DE RIEN.** También, eso también...

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** ¡Eso es, mi reinita! Tome. Usted ya empieza a verse flamante.

**PALOMILLA DE RIEN.** Gracias, señor, pero yo estoy buscando una brújula que me oriente hacia el planeta.

**EL ALABADOR RECIBIDOR.** Lo que usted pida, mi dueñita, tenga, tenga, tenga... Pregunte por Cuca, La Cartomántica, tenga, tenga, tenga...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Cuca?

**LA CARTOMANTICA.** (*Apareciendo de un salto.*) Aquí me tienes. Mi nombre es Bertolda Amanda Serpentina Suárez, aunque familiarmente me llaman Cuca. Bertolda es nombre de varón germano y significa "gobierno con esplendor". Tengo los años contados por batallas. Fui aviadora; volé ciento ochenta y siete veces en veinte guerras: Turquía, Malasia, el Congo, la Siberia, Moscú, Nueva York... Pero allá arriba nunca gozaron mis esperanzas. Mira. (*Mostrando el interior de su saya, donde lleva colgando muchas medallas.*) ¡1947... Sangrienta campaña como no ha habido otra contra los turcos del Peloponeso, allí estuve yo, enviada por Dios!... 1942, guerra terrible entre solípedos, marsupiales, monotremas, carnívoros y roedores de la selva del Congo, allí estuve yo, enviada por Dios... 1953...

**PALOMILLA DE RIEN.** Ya basta. Yo lo que estoy buscando es...

**LA CARTOMANTICA.** Mi otro nombre es Amanda; quiere decir que merezco ser amada, por lengua latina. Mejor dicho, según la lengua latina. Por el libro de las flores, soy la violeta y la nomeolvides, porque me gusta guardar cartas y recuerdos de todos mis amores. Soy dibujante profesional, pero no tengo suerte. Trabajé en una relojería; hacía pasatiempos para evadirme de este lugar, pero un día me enamoré de mi edad y quise detenerlo todo. Agarré una mandarria y no dejé un minuto para nadie. Desde entonces quedé desempleada, pero como soy una artista de las

cartas, la gente viene a mí; ¡Bertolda Amanda Serpentina Suárez! Ah, lo de Serpentina es por mi padre que era amante de los carnavales.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Yo sólo quiero una brújula que me devuelva al planeta!

**LA CARTOMANTICA.** ¿Brújula? ¿Qué es eso?

**PALOMILLA DE RIEN.** (*Yéndose.*) ¡Bah, usted es una tonta!

**LA CARTOMANTICA.** No, no, espera...

**PALOMILLA DE RIEN.** Quién ha visto una aviadora que no sepa lo que es una brújula. Usted es una mentirosa...

**LA CARTOMANTICA.** ¿Brújula? ¿Bru...ju...la? ¿Brújula? (*Dando vueltas como un trompo.*) ¡Brújula, brújula, brújula, brújula!...

*PALOMILLA ríe.*

**LA CARTOMANTICA.** (*Deteniéndose bruscamente.*) ¡Ya sé! Buscas la armonía. Tu número es el dos que es la diversidad, la variedad, la antítesis, la diferencia, la duda, la discordia. Eres inestable y te sientes insegura...

**PALOMILLA DE RIEN.** No...

**LA CARTOMANTICA.** En las cartas te sale un eterno ermitaño y un hombre de muy lejos que definitivamente te separará la cabeza del cuerpo y te dejará en esta tierra para siempre. Debes transformarte ese pelo, andar con esta piedra y cantar siempre a partir del número tres que es la generación de las especies, la restauración de la armonía, la síntesis filosófica de las cosas opuestas...

**PALOMILLA DE RIEN.** No, yo no haré nada de eso...

**LA CARTOMANTICA.** (*Hechizándola.*) Sí, hay que transformarte ese pelo...

**PALOMILLA DE RIEN.** (*Turbada por el efecto del hechizo.*) Me está confundiendo.

**LA CARTOMANTICA.** Son tus pecados...

**PALOMILLA DE RIEN.** Me duele la cabeza.

**LA CARTOMANTICA.** Duermo.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No!

**LA CARTOMANTICA.** Duermo, duerme, duerme, duerme...

## QUINTA ACCION

### EL SUEÑO ACOSADO

**PALOMILLA DE RIEN** ha quedado hipnotizada y camina con desorden susurrando y describiendo su tormento.

¡No! ¡No me corten el pelo! ¡No! ¡No me corten el pelo!  
Lo tienes muy verde, hija. Ya lo tienes muy verde. Te están saliendo enanos por todas partes. Mira cuántos enanos tienes en la cabeza. Te están arando el cráneo, te están amarrando el pelo a una montaña. Mira cómo se desprende tu cuerpo...

¡No! ¡No me corten el pelo! ¡No! ¡No me corten el pelo!...  
¡Hacha! ¡Hacha! ¡Hacha!  
¡No! ¡Ah!...

*PALOMILLA cae al suelo desmayada.*

## SEXTA ACCION

Aparece **EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Sacude sus brazos y un bando de **MARIPOSAS** salen a examinar el cuerpo de **PALOMILLA**. Susurro de **MARIPOSAS**.

SSSS, juic, juic, duerme, señor, duerme, juic, juic, ssssssssextranegera, señor, juic, juic, juic, ¡y linda! sssssss, juic, juic, juic; tan sólo está hechizada, juic, juic. ¿Tendremos otra flor, señor? ¿Tendremos otra flor? ¡juic, juic, juic! sswsssssss

*EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES se agacha pasándole la mano por el pelo; las MARIPOSAS se alborotan de alegría.*

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Mademoiselle, mademoiselle...

**PALOMILLA DE RIEN**. ¡Dios! ¡Por favor! (*Abrazándole asustada.*) ¿Quién es usted?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Soy explorador de mariposas, y tú, por lo tierna, acabas de pasar de oruga a crisálida hermosa.

**PALOMILLA DE RIEN**. Llegué aquí por curiosa, pero mi destino es el planeta.

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. No te asustes, el planeta aún está lejos.

**PALOMILLA DE RIEN**. ¿Usted sabe dónde está?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Las mariposas conocen el mundo. Tienen una flor en cualquier parte, son cientos de ellas: Amarintas, Epicalias, Califomias, Quelonias, Ojos de Pavo Real, Cigenas de la Filipendulas, Piéridas, Calileas, Aracintas...

**PALOMILLA DE RIEN**. ¿Tantas?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Y muchas más... Su arte es la más libre de las artes. Viajan de flor en flor, de gusto en gusto, sin casamientos ni problemas.

**PALOMILLA DE RIEN**. Pero... y el tiempo, y la premura del viaje hacia el planeta, y la seguridad de nosotros...

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. La seguridad está en el vuelo. Las flores, en fin, están por cualquier parte.

**PALOMILLA DE RIEN**. No, eso no es cierto.

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Yo mismo me he confundido, y me he encerrado en una flor hasta consumirme el gusto. ¡Error! ¡Error! ¡Error!

**PALOMILLA DE RIEN**. ¿Confundido?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Las mariposas escapan siempre. ¿Ves mi pecho?

**PALOMILLA DE RIEN**. Es ancho.

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Ven aquí.

**PALOMILLA DE RIEN**. No.

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Abrígate, te ves tan sola como si lo estuvieras.

**PALOMILLA DE RIEN**. ¿Sola?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Liba de mí, pequeña Arginis.

**PALOMILLA DE RIEN**. No...

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Sí, así... suave, para que no maltrates mis pétalos. Bebe de mis hombros y mis brazos antes que vuelen. Así... Y ahora álzate, elévate al fin y vuelve a libar...

**PALOMILLA DE RIEN**. Ya, ya basta, ya basta, ¿qué he hecho?

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Volar...

**PALOMILLA DE RIEN**. No puedo. Tengo que volver al camino del planeta. Me harás sufrir. Debo irme.

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. No podrás ser mariposa.

**PALOMILLA DE RIEN**. Yo quisiera, pero...

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Ven.

**PALOMILLA DE RIEN**. No...

**EL EXPLORADOR DEL MONTE FRANCES**. Ven.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Ah!... (*Escapa adolorida y llama a ciegas.*) ¡Baldomero! ¡Arroyo! ¡Riachuelo! ¡Riachuelo!

## SEPTIMA ACCION

### DOLOR DEL RIACHUELO

**BALDOMERO ARROYO.** (*Apagando una hoguera en medio de ataque de dolor, da golpes en la leña y el fuego es cada vez más bravo.*)

¡Traición! ¡Dolor! ¡Traición! ¡Persíguela! ¡Te ha cortado! ¡Mira tus manos de sangre! ¡Yo no quiero morir! ¡Yo no quiero morir! ¡Te buscan, Baldomero, te buscan! Son dos enanos gemelos con alas de mariposa vieja. ¡Son ellos! ¡Son ellos! ¡Calla! ¿No puedes hablar? ¡Calla! ¡Apágalo todo, que te duele! ¡Apágalo todo! ¡Asesínala! ¡Asesínala! ¡Que muera! ¡Ah... qué odio! ¡Odio! ¡Traición! ¡Traición! ¡Traición! ¡Traición! ¡Saquen a esos enanos de mi tumba! ¡Saquen a esos enanos de mi tumba!

## OCTAVA ACCION

*Entra PALOMILLA DE RIEN. Viene mojada y confundida. BALDOMERO, al escucharla, se recoge emocionado y nervioso.*

**PALOMILLA DE RIEN.** (*Tirándosele a los brazos.*) ¡Baldomero! ¡Baldomero!

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Ah!, ¿Por qué has demorado tanto?

**PALOMILLA DE RIEN.** Era una isla hermosa...

**BALDOMERO ARROYO.** (*Reconociéndola.*) Has venido tan diferente.

**PALOMILLA DE RIEN.** Había gente muy extraña.

**BALDOMERO ARROYO.** Vienes como sin cabeza. ¿Qué le ha pasado a tu pelo?

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿A mi pelo?

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Y a tu mirada?

**PALOMILLA DE RIEN.** Son tintes de la tierra.

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Qué rara!

**PALOMILLA DE RIEN.** Deletrearon mis manos.

**BALDOMERO ARROYO.** También te las ensuciaste.

**PALOMILLA DE RIEN.** Conocí a un explorador.

**BALDOMERO ARROYO.** Y yo te extrañé tanto.

**PALOMILLA DE RIEN.** Aprendí con el arte de las mariposas.

**BALDOMERO ARROYO.** Oficio de perderlo todo.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No es así!

**BALDOMERO ARROYO.** Libar, libar, libar...

**PALOMILLA DE RIEN.** Eso... ¡Saltar siempre sin ataduras!

**BALDOMERO ARROYO.** Egoísmo, ambición...

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No! No me confundas. Es volar, volar, volar...

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Y qué dejas en las flores? ¿Y los demás? ¿Y el amor? ¿Y el camino? ¿Y el planeta?

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No me grites, que me confundes!

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Estás ciega y oscura!

**PALOMILLA DE RIEN.** No, tú nunca has hablado así...

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Qué hiciste?

**PALOMILLA DE RIEN.** No hice nada.

**BALDOMERO ARROYO.** Mírame a los ojos.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Ah, te odio, te odio, te odio!

**BALDOMERO ARROYO.** (*Con ironía.*) Eso no lo habías dicho nunca.

**PALOMILLA DE RIEN.** Todo lo confundes.

**BALDOMERO ARROYO.** Tú te confundes. Tu cabeza y tu cuerpo te confunden.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Oh, Dios mío!

**BALDOMERO ARROYO.** Soñé que le echabas tierra a mi cuerpo.

**PALOMILLA DE RIEN.** Eso no lo haría nunca.

**BALDOMERO ARROYO.** Lo hiciste. Yo sentí cómo te pesaba el camino. Cómo te asfixiaba el recuerdo. Cómo te apagabas.

**PALOMILLA DE RIEN.** Yo quería volver y también te extrañaba.

**BALDOMERO ARROYO.** Ya no volverás nunca.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¿Por qué? ¿Qué dices?

**BALDOMERO ARROYO.** Ya eres otra.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No!

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Mírate!

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Que no!

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Mírate!

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No! ¡No! ¡No!

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Mírate! ¡Mírate! ¡Mírate!

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Perdóname, por favor!

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Y qué harás con mi perdón?

**PALOMILLA DE RIEN.** Volver a mi centro.

**BALDOMERO ARROYO.** ¿Qué cosa era tu centro?

**PALOMILLA DE RIEN.** Mi centro era un lugar, eras tú, el camino, el planeta.

**BALDOMERO ARROYO.** Trocaste los puntos por los trazos.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Ah, no puedo! ¿Qué quieres decir con eso?

**BALDOMERO ARROYO.** Tu centro era confiar en ti misma, era creer, brindar. No hay lugar, ni caminos, ni destinos que definan a nadie. Las cosas son las cosas mismas.

**PALOMILLA DE RIEN.** Por favor, ¿y ahora qué hacemos?

**BALDOMERO ARROYO.** Después del uno, la suerte de los números se comparte. De ahí que entre ellos puedan dividirse y sumarse.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡No!...

**BALDOMERO ARROYO.** El planeta aún está lejos. Al menos tienes un camino y alguien con quien encontrarte.

**PALOMILLA DE RIEN.** Yo quiero seguir a tu lado.

**BALDOMERO ARROYO.** Yo soy tan sólo un arroyo, quizás demasiado estrecho para tu ansiedad desenfrenada.

**PALOMILLA DE RIEN.** Pero yo te quiero.

**BALDOMERO ARROYO.** Eres mala mariposa y sabes que desfallezco.

**PALOMILLA DE RIEN.** ¡Yo te quiero!

**BALDOMERO ARROYO.** Es un capricho. Absorbe mi amor y vete.

**PALOMILLA DE RIEN.** Déjame besarte.

**BALDOMERO ARROYO.** *(Muy nervioso.)* No, ¡vete!

**PALOMILLA DE RIEN.** Por favor...

**BALDOMERO ARROYO.** ¡Ah!... *(Por un momento se rinde y la besa; luego se desprende bruscamente.)* ¡Ya!... *(Y se echa a andar.)*

**PALOMILLA DE RIEN.** Caminaré a tu lado aunque no quieras. *(Sigue tras él.)*

**BALDOMERO ARROYO.** Te aburrirás...

**PALOMILLA DE RIEN.** Haré que te olvides.

**BALDOMERO ARROYO.** Jamás. No podrás...

**PALOMILLA DE RIEN.** Haré lo imposible.

**BALDOMERO ARROYO.** Te cansarás...

**PALOMILLA DE RIEN.** Me volveré a alzar y te alcanzaré.

**BALDOMERO ARROYO.** Y yo me perderé.

**PALOMILLA DE RIEN.** Pero yo te encontraré.

**BALDOMERO ARROYO.** No tiene sentido.

**PALOMILLA DE RIEN.** Déjame tocarte.

**BALDOMERO ARROYO.** No.

**PALOMILLA DE RIEN.** Déjame, anda...

**BALDOMERO ARROYO.** No empieces.

**PALOMILLA DE RIEN.** Por favor...

**BALDOMERO ARROYO.** ¡No!

**PALOMILLA DE RIEN.** Déjame, chico...

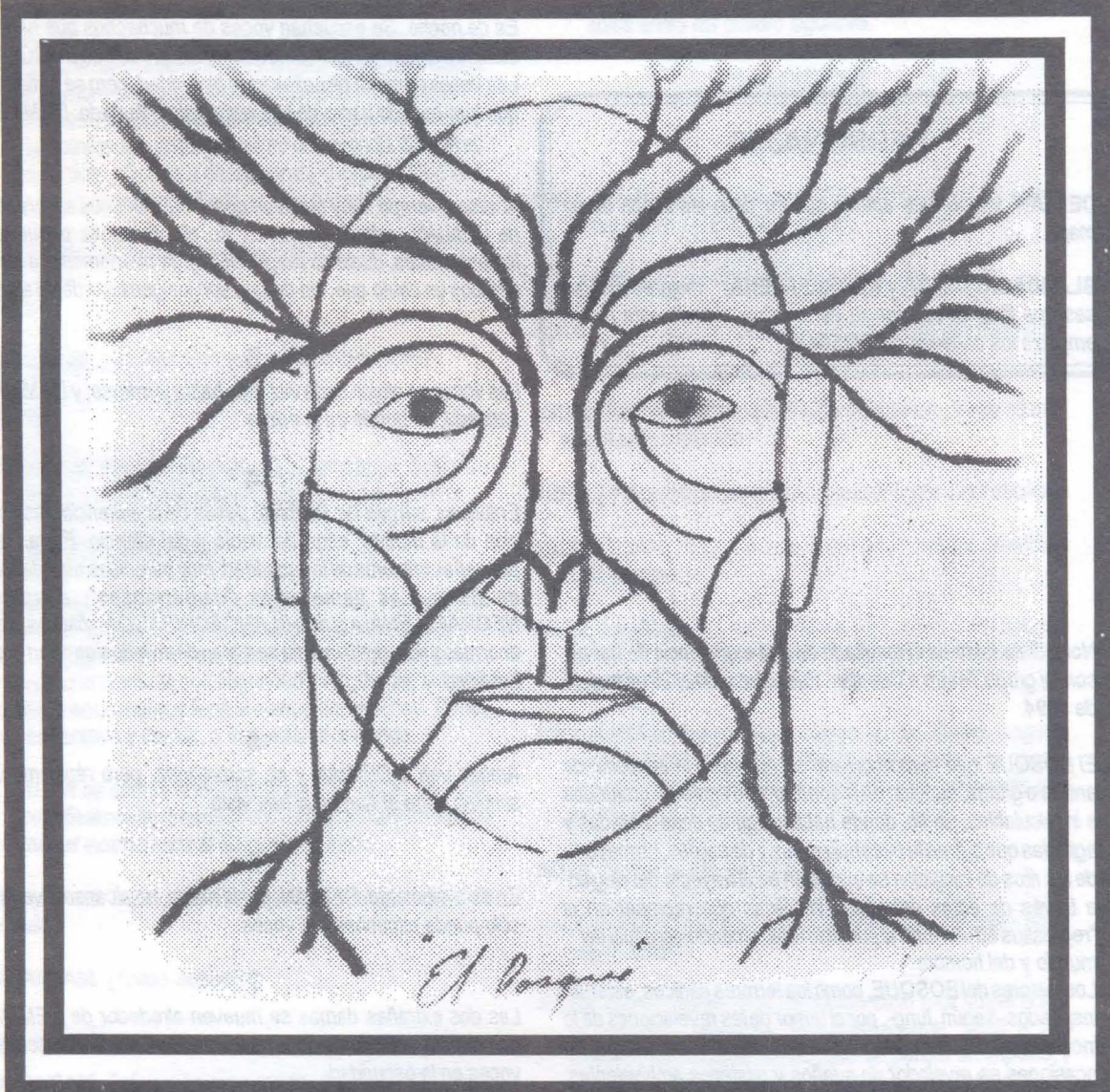
**BALDOMERO ARROYO.** ¡No!

**PALOMILLA DE RIEN.** Déjame...

*...el camino siguió áspero y crudo, por lo que el FIN de esta historia quedó colgado de su suerte.*

LA HISTORIA ORIGINAL DE ESTE  
VALE  
CUADRO

Cuando los árboles se desmoronan  
Cuando las raíces se desmoronan  
Cuando las raíces se desmoronan  
Cuando las raíces se desmoronan  
Cuando las raíces se desmoronan



ILUSTRACION: CARLOS A. ESTEVEZ

# EL BOSQUE

*"Cuando el cielo se hienda  
Cuando las estrellas se dispersen  
Cuando los mares sean desbordados  
Cuando las sepulturas sean vueltas al revés  
sabr  cada cual lo que hizo  
y lo que dejó de hacer."  
(El Corán)*

## PERSONAJES

**DEMIAN**, infante que apunta con su dedo las líneas de un mapa.

**BLANCACRISALIDA** y **NEGRAFALENA**, mujeres mariposas que liban la conciencia del hombre cuando éste recién empieza los caminos del BOSQUE.

*Nota: Este texto es el resultado de una experiencia de trabajo con mi grupo Teatro a Cuestas. Fue estrenado el 28 de agosto de 1994.*

El BOSQUE que hemos creado se apoya en la acepción de antros o grutas, hundido en la sombra, con agujeros profundos e incalculables, sin fin, donde habitan figuras desesperadas y agitadas que sufren la ausencia de luz y de salidas. La mayoría de los ritos de iniciación se inscriben en el trayecto del elegido, a través de estas entrañas simbólicas que representan el "regressus ad uterum", al principio total, al centro espiritual del mundo y del hombre.

Los terrores del BOSQUE, como los terrores p nicos, estarán inspirados -según Jung-, por el temor de las revelaciones de lo inconsciente. Otros verán en él un símbolo maternal que en ocasiones es revelador de sueños y misterios ambivalentes. Pero nuestro BOSQUE es, ante todo, el centro de nuestras preocupaciones actuales, el presente de nuestros límites y necesidades, desbordados un día de altas presiones y concentrados en un espacio o país que, al final, resultó semejante a los Campos Elíseos o a las dominaciones de Hades.

## LA HISTORIA ORIGINAL DE ESTE VIAJE CUADRO 1

1

*Es de noche. Se escuchan voces de muchachos que hacen camino a alguna parte. Pronto sabremos que es a un BOSQUE. Las voces parecen disueltas en la oscuridad, pero se entiende que han perdido a uno de sus integrantes, llamado: DEMIAN.*

2

*Al mismo tiempo, muy cerca de nosotros, sentimos al corazón de DEMIAN, agitado, nervioso; su aliento suelta pequeñas lamentaciones, duele su respiración, y de un momento a otro, oiremos un canto que, sin dudas, son los gemidos de su alma.*

3

*Las voces se alejan cada vez más hasta perderse, y DEMIAN, cansado, se hunde en la calma.*

4

*Entonces, surgen las tinieblas; pasos de la ausencia, respiración de la muerte; ecos del vacío y del silencio. Entran las pequeñas criaturas de la oscuridad, muy parecidas a las damas de Elfos. Las llamaremos "damariposas"; a una: NEGRAFALENA; a la otra BLANCACRISALIDA. Visten sayas enormes y sorpresivamente se agitan de un lado a otro con gran habilidad.*

5

*Ambas ven a DEMIAN y se sorprenden, pero rápidamente simulan entre sí que no lo han visto.*

6

*En este momento, DEMIAN, por la niebla, no alcanza a verlas, sólo puede escuchar sus voces.*

7

*Las dos extrañas damas se mueven alrededor de DEMIAN como en la ceremonia de un nacimiento. DEMIAN busca las voces en la oscuridad.*

**BLANCACRISALIDA.** (Para sí.) Serán sus manos mis manos, serán...

**NEGRAFALENA.**  Un crimen!

**BLANCACRISALIDA.**  Lo ves?

**NEGRAFALENA.** No.

**BLANCACRISALIDA.** Serán mis ojos sus ojos, serán...



NEGRAFALENA. ¡Una criatura!

BLANCACRISALIDA. ¿Lo ves?

NEGRAFALENA. No.

BLANCACRISALIDA. ¿No lo ves?

NEGRAFALENA. No.

BLANCACRISALIDA. ¿No?

NEGRAFALENA. No.

BLANCACRISALIDA. No, no, no...

*Pausa.*

## 8

*Pasado un momento, DEMIAN logra ver sus figuras con mucha dificultad.*

DEMIAN. ¡Eh! ¿Me ven?

BLANCACRISALIDA. (A NEGRAFALENA.) ¿Lo ves?

NEGRAFALENA. (A BLANCACRISALIDA.) ¿Tú?

BLANCACRISALIDA. Yo no...

DEMIAN. ¡A mí! ¡Aquí!

BLANCACRISALIDA. (A NEGRAFALENA.) A ti, no...

NEGRAFALENA. ¿A mí?... ¿Que si me ves?

DEMIAN. Yo, yo las veo...

BLANCACRISALIDA. ¿Te vas?

NEGRAFALENA. ¿Yo?

BLANCACRISALIDA. Tú dijiste...

DEMIAN. Fui yo. Mírenme.

BLANCACRISALIDA. (Igualmente desentendida.) Tú, sí, tú...

NEGRAFALENA. Yo no...

BLANCACRISALIDA. Sí, dijiste que te mirara...

DEMIAN. ¡Fui yo! ¡Fui yo! ¡Fui yo!

*Intenta tocarlas desesperado, pero atraviesa sorprendido por sus transparencias y cae al suelo. Ellas ríen bufonamente y se abren dejándolo en el centro.*

## 9

NEGRAFALENA. ¡Una criatura!

BLANCACRISALIDA. (A DEMIAN.) ¡Tonto, no estás!

NEGRAFALENA. (Divertida.) No estás, no estás, no estás...

DEMIAN. ¿Qué dicen? No entiendo nada.

BLANCACRISALIDA. Yo digo... nosotras decimos...

DEMIAN. No puede ser. Por qué dicen eso.

NEGRAFALENA. (Riéndose.) Porque sí, porque sí, porque sí...

BLANCACRISALIDA. Este es el lugar de no estar.

DEMIAN. Pero yo estoy.

NEGRAFALENA. No estás, no estás, no estás...

BLANCACRISALIDA. Este es el lugar de no estar nunca.

DEMIAN. ¿Qué lugar es éste?

NEGRAFALENA. No es un lugar. Esto no es un lugar.

BLANCACRISALIDA. Es... el no es...

DEMIAN. ¡Qué idiotéz!

NEGRAFALENA. Pronto sentirás el vacío.

BLANCACRISALIDA. Sentirás el ahogo.

NEGRAFALENA. Sentirás...

DEMIAN. (Asustado.) ¡Yo estoy buscando el Bosque!...

BLANCACRISALIDA. (Confundiéndolo con entusiasmo.) ¡Es éste! ¡Es éste! ¡Es éste!

NEGRAFALENA. (Sumándose.) ¡Es éste! ¡Es éste! ¡Es éste!

DEMIAN. (Turbado.) ¡No, no lo es! ¡No lo es!

BLANCACRISALIDA. (Avanza sobre él, llevándolo hacia el borde de un agujero profundo.) Serán tus manos mis manos, serán... (NEGRAFALENA ríe a carcajadas.)

DEMIAN. (Con terror.) ¡Me voy a caer!

BLANCACRISALIDA. (Sin detenerse.) Serán tus ojos mis ojos, serán...

**NEGRAFALENA.** ¡Caer, caer, caer!...

*DEMIAN termina cayendo pero ellas le han preparado una soga de la que queda colgado por un brazo.*

**BLANCACRISALIDA.** *(Cantando alrededor del agujero.)*

En el umbral de la vida  
un hombre camina y camina...

**NEGRAFALENA.** *(Saltando emocionada.)*

En el umbral de la vida  
un hombre camina y camina...

**DEMIAN.** *(Asustado.)* ¡Dios, no me dejes caer!

**NEGRAFALENA.** Caer, caer, caer... ¿tienes miedo de... caer?

**BLANCACRISALIDA.** ¿A qué temes, criatura? No pasa nada.  
Si caes, no pasa nada.

**DEMIAN.** Por favor...

**NEGRAFALENA.** No debiste dejar a los otros. ¿Por qué lo hiciste? ¿Por qué?

**DEMIAN.** Estaba cansado.

**BLANCACRISALIDA.** Eso no es cierto. Oímos cómo te llamaban y tú te hacías el sordo.

**DEMIAN.** Me sentía aturdido.

**NEGRAFALENA.** Y quisiste probarte solo, ¿verdad?

**DEMIAN.** No... sí... ¡sí!

**BLANCACRISALIDA.** ¿Y cómo harás ahora? Tendrás que probar tu cansancio y sentirás nostalgia.

**DEMIAN.** Mis brazos no aguantan más; por favor, ayúdenme a salir.

**BLANCACRISALIDA.** De todas formas, aquí no caerás en ninguna parte.

**DEMIAN.** Es muy profundo, moriré.

**NEGRAFALENA.** ¿Morir? ¿Qué es eso de morir, si ya estás muerto?

**DEMIAN.** ¡No! ¡Eso no es verdad!

*NEGRAFALENA ríe.*

**BLANCACRISALIDA.** Ahora has entrado en el lugar de caer, que es lo mismo que el lugar de no estar. Para los que caen, toda estancia es secundaria.

**NEGRAFALENA.** Vamos, muchacho, atrévete a saltar.

**DEMIAN.** Se lo ruego, por favor...

**BLANCACRISALIDA.** Quisiste llegar al cielo  
y las auras te comieron.

**NEGRAFALENA.** Quisiste robarle al mar  
y los peces te hicieron llorar.

**DEMIAN.** ¡Yo quería probar!

**NEGRAFALENA.** ¡Prueba, muchacho! ¡Prueba!

**BLANCACRISALIDA.** ¡Salta! ¡Vamos, salta!

**DEMIAN.** ¡Voy a morir, voy a morir!

**NEGRAFALENA.** ¡Salta! ¡Salta! ¡Salta!

*DEMIAN grita y cae desmayado sobre sí mismo, porque al instante de desprenderse, desaparecen las alturas.  
Pausa.*

## 10

**BLANCACRISALIDA.** Ahora, dormiré.

**NEGRAFALENA.** ¿Tú crees?

**BLANCACRISALIDA.** Se ha desmayado.

**NEGRAFALENA.** Lo pincharé, lo despertaré y lo cansaré hasta consumirlo.

**BLANCACRISALIDA.** No, déjalo. Yo necesito su vida.

**NEGRAFALENA.** Pero yo quiero su muerte y será de quien mejor lo divierta.

**BLANCACRISALIDA.** No tienes derecho.

**NEGRAFALENA.** ¡Qué derechos ni derechos!, ¡Desde cuándo entre nosotras existen derechos!

**BLANCACRISALIDA.** ¡Quiero su vida! ¡Quiero su vida! ¡Quiero su vida!

**NEGRAFALENA.** La muerte, la muerte, la muerte...

**BLANCACRISALIDA.** Antes, tienes que dejarme salir.

**NEGRAFALENA.** ¿Salir? ¿A dónde quieres salir?

**BLANCACRISALIDA.** Al mundo, a la vida, quiero tener algo aquí de verdad. (*Se indica al pecho.*) No quiero ser más...

**NEGRAFALENA.** ¡Cállate, insatisfecha!

**BLANCACRISALIDA.** ¡Y tú, aburrida!

**NEGRAFALENA.** ¿Yo? (*Se echa a reír.*) ¿Yo, aburrida?

**BLANCACRISALIDA.** Espera, espera... ya se despierta.

*Pausa.*

## 11

**BLANCACRISALIDA.** (*Yendo a él.*) Pobre muchacho. No ha pasado nada. ¿Ves? no ha pasado nada.

**DEMIAN.** (*Todavía turbado.*) ¡Ah... estoy muerto!

**BLANCACRISALIDA.** (*Confundida y asustada.*) ¡¿Muerto?!

**NEGRAFALENA.** (*Riéndose pero al mismo tiempo mirando severamente a BLANCACRISALIDA.*) ¡Sí... está muerto!

**BLANCACRISALIDA.** Claro, sí, muerto.

**DEMIAN.** No, no puede ser... yo siento mi corazón.

**BLANCACRISALIDA.** Es sólo el eco.

**NEGRAFALENA.** Y la ilusión de...

**BLANCACRISALIDA.** (*Interrumpiendo.*) De la vida (*ensimismada*), de la vida, de la vida...

**DEMIAN.** No... yo estoy vivo, pero... ¿cómo pude sobrevivir a esa altura?

**NEGRAFALENA.** (*A BLANCACRISALIDA que sigue abstraída.*) Ya está bueno, idiota. (*Luego va a él y lo abriga bajo su saya.*) No tienes que asustarte por nada. Has conseguido la eternidad.

**DEMIAN.** Pero... (*Se interrumpe a sí mismo y piensa. Las damariposas se miran preocupadas.*)

**NEGRAFALENA.** ¿Qué?

**BLANCACRISALIDA.** ¿Qué? ¿Sí? ¿Qué?

**DEMIAN.** (*Alzándose bruscamente.*) ¡Yo estoy buscando el Bosque!

**BLANCACRISALIDA.** ¡Claro, lo habíamos olvidado! ¡Al Bosque! Nosotras te llevaremos.

**DEMIAN.** ¿Saben ir?

**NEGRAFALENA.** Sabemos, por supuesto, sabemos.

**DEMIAN.** Para bañarme en las aguas de la calma. (*Ilusionado.*)

**BLANCACRISALIDA.** La calma, la calma...

**DEMIAN.** Llenaré mis nubes de luz y pensaré, pensaré incansablemente.

**BLANCACRISALIDA.** ¡Como un genio eterno!

**NEGRAFALENA.** ¡Como un dios de reyes muertos!

**DEMIAN.** ¡Tejeré mis palabras del viento y soplaré, soplaré, soplaré...

**BLANCACRISALIDA.** ¡Dios bendiga tus palabras, nuestro rey!

**DEMIAN.** ¡Vamos! Díganme pronto, ¿por dónde se gastarán mis botas?

**BLANCACRISALIDA.** (*Detereniéndose confusa.*) ¿Sus botas? ¡Ejem...! El camino, si el camino...

**NEGRAFALENA.** Claro, el camino...

**BLANCACRISALIDA.** Es áspero y tortuoso.

**NEGRAFALENA.** Torcido, meándrico y saltajenoso.

**DEMIAN.** Yo estoy preparado.

**BLANCACRISALIDA.** Tienes que arrastrar una tonelada de flores para el crecimiento del Bosque.

**NEGRAFALENA.** Además, es muy pesado. No podrás.

**DEMIAN.** Si podré. Podré.

**BLANCACRISALIDA.** Pues allí está el fardo.

*DEMIAN llega hasta la entrada de un camino donde hay una gran paca de flores, como una bola de hño. Se amarra la soga a su cuerpo y se echa trabajosamente a andar. Las damariposas rien maliciosamente.*

## CUADRO II

### LOS CAMINOS DE UN BOSQUE INFUNDADO

## 12

### *Pasaje de la obstinación*

**DEMIAN.** ¡Ah, es muy pesado!

**BLANCACRISALIDA.** Vamos, Demián, tienes que esforzarte mucho.

**NEGRAFALENA.** Debes tener voluntad.

**DEMIAN.** Pesa el fango.

**BLANCACRISALIDA.** Empuja, Demián, es la única forma de llegar.

**NEGRAFALENA.** Dale con fuerzas.

**DEMIAN.** *(Para sí.)* No puedo renunciar, no puedo renunciar, no puedo...

**BLANCACRISALIDA.** No sientas, no escuches, no oigas.

**NEGRAFALENA.** ¡Sólo empuja!

**DEMIAN.** Apesta este lugar.

**BLANCACRISALIDA.** ¡Vamos, valiente, serán tan sólo cinco estaciones!

**DEMIAN.** Se ampollan mis manos.

**NEGRAFALENA.** Aguanta, aguanta, aguanta.

**BLANCACRISALIDA.** Dame tu dolor.

**DEMIAN.** ¿Cómo?

**BLANCACRISALIDA.** *(Estira sus manos y atrapa con cierto magnetismo las de DEMIAN.)* Dame tus manos, dame tus manos...

**DEMIAN.** Me duelen.

**NEGRAFALENA.** Suéltalo.

**BLANCACRISALIDA.** *(Ensimismada.)* Serán mis manos tus manos, serán...

**NEGRAFALENA.** ¡Suéltalo!

## 13

### ***Pasaje de la inmovilidad***

a) **NEGRAFALENA** interviene y logra desprender a **DEMIAN** de las corrientes blancacrisalidas. Una vez que lo tiene en su poder, intenta ahogarlo bajo su saya.

b) **BLANCACRISALIDA** ha quedado desvariada con la idea de haberle sacado la vida al cuerpo de **DEMIAN**. Da vueltas por todo el espacio delirando y diciendo que es una mujer, y peleando con los demonios que habitan dentro de ella.

**BLANCACRISALIDA.** Yo soy una mujer  
soy... una mujer  
soy yo sí... una  
mujer, mujer, mujer...

c) Cuando **NEGRAFALENA** se convence de la inacción de **DEMIAN**, éste salta sorpresivamente como disparado por ella, cae enrollado como una oruga, en medio de una terrible pesadilla de inmovilidad, sufre contracciones por diferentes partes del cuerpo. Intenta pedir auxilio, pero no lo logra. Su voz transita por el mismo estado, atrapada por la asfixia, la inmovilidad; una palabra detenida, bloqueada como por un animal interior que lo retuerce, lo aprisiona, dejando escapar, confusamente, una palabra de su inconciencia: yo puedo, yo puedo, yo puedo...

d) En un momento dado, las damariposas se calman e intentan dominar nuevamente la situación. Se ocultan a cierta distancia de **DEMIAN** y con un susurro procuran atravesar el sueño de la inacción que acosa a nuestro viajero.

**BLANCACRISALIDA.** *(Como soplando su voz.)* ¡Demián!  
¡Demián! Era el pasaje de la inmovilidad.

**NEGRAFALENA.** *(Idem.)* ¡Demián! ¡Demián! Era el pasaje de la inmovilidad.

## 14

### ***Pasaje de la incoherencia***

**NEGRAFALENA.** Debes suponer que es sólo un juego.

**DEMIAN.** ¡Yo puedo, yo puedo, yo puedo...!

**BLANCACRISALIDA.** Tienes que refrescar tu cabeza, pasaremos momentos muy duros.

**DEMIAN.** ¿Y qué puedo hacer?

**NEGRAFALENA.** ¿Alternativas? *(Ríe.)* El camino es difícil, el destino es oscuro.

**BLANCACRISALIDA.** Vamos a donde no vamos. Buscamos lo que no sabemos.

**NEGRAFALENA.** Queremos lo que no tendremos.

**BLANCACRISALIDA.** *(Posicionándose militarmente.)*  
¡Desconexión!

JUNTAS. ¡Pasaje de la incoherencia!

*Aquí se forma una gran confusión que se inicia con el revuelo atormentado de sus sayas y luego se mezcla con un collage de imágenes que supuestamente acosan a la conciencia de DEMIAN.*

*Los textos que se dicen a continuación no responden, por tanto, a ningún personaje, sino a las voces, figuras, estampas, cotidianidades, sombras y reflexiones que invaden la memoria de DEMIAN.*

Se fue... se fue... ¡A viaje!

Mis ojos han aprendido a hacer cenizas de lo que esperaban. Ahora sólo escuchan y saben callar como mi boca. Pero no se acostumbran a la oscuridad.

La cosa está mala, muy mala... No hay cemento.

Da mucho dolor ser labrador, ¿verdad? y llevar el yugo ahí, y ahí, y ahí... como los toros.

¡Dile que no me pongan herraduras que yo no soy un caballo!

¡Dile que no me las pongan!

¡Habla bajito! ¡Habla bajito!

¡Devuelve las velitas, niño, que no son tuyas! ¡Devuelve las velitas!

"¿Por qué se pierde un hombre tantas veces?/ ¿Quién le devolverá el recuerdo al que busca su nombre en los naufragios?/ Si los ciegos venden sus ojos en las plazas, ¿dónde está el que vende la mirada?" (Iván Silen).

¿Esto es vida? Dime. ¿Esto es vida?

20+75+5 ¡Un dólar! ¡Qué incoherencia, Dios mío, qué incoherencia!

¡Coño!

¿Irás a llover mañana? ¿Y pasado mañana? ¿Y después?

"Ya casi ni se ven las mariposas." (Mérida Urquía)

Todos los días se paren nuevas incertidumbres y mi padre ignora que la casa no tiene puertas. Dice que se van las golondrinas, pero aquí no hay golondrinas. Y si se van... Imagínense. La casa no tiene puertas. ¿Cómo se van a sentir? Yo tengo sueño de perros. "No debemos heredar a Virgilio, ahora será difícil escaparle al infierno."

*De pronto se produce un largo silencio. Los tres personajes, automáticamente, como en un laberinto sin salidas. Al final se detienen en el centro y cantan, mecándose suavemente, al tiempo en que se va yendo la luz.*

*Canción: Ausencia quiere decir olvido...*

*Ausencia quiere decir...*

*Ausencia quiere...*

*Ausencia...*

Apagón. Pausa.

## **Pasaje del tiempo y el aburrimiento**

*Se abre la luz y los tres personajes están sentados muy cerca del público, tomando té con evidente paciencia.*

DEMIAN. ¿Qué pasa?

*Pausa.*

BLANCACRISALIDA. Nada.

*Pausa.*

DEMIAN. ¿Qué pasa?

*Pausa.*

BLANCACRISALIDA. Nada.

*Pausa.*

NEGRAFALENA. ¿Pasa?

*Pausa.*

BLANCACRISALIDA. Y vuelve a pasar...

*Pausa.*

DEMIAN. ¿Qué pasa?

*Pausa.*

NEGRAFALENA. Nada.

*Pausa.*

BLANCACRISALIDA. Pasa y vuelve a pasar.

*Pausa.*

DEMIAN. ¿Qué pasa?

*Pausa.*

NEGRAFALENA. Pasa y pasa.

*Pausa.*

DEMIAN. ¿Qué pasa?

### CUADRO III

*Pausa*

**BLANCACRISALIDA.** Era... el tiempo.

**NEGRAFALENA.** Y el aburrimiento...

*Pausa larga.*

16

#### *Pasaje del silencio*

**DEMIAN.** ¿Y ahora?

*Nadie responde*

**DEMIAN.** ¿Y ahora?

*Pausa larga*

**BLANCACRISALIDA.** (*Susurrando.*) Era... el silencio

**NEGRAFALENA.** El silencio...

17

#### *Pasaje de la tristeza*

*DEMIAN se levanta y va cabizbajo hacia el centro.*

**DEMIAN.** Estoy aburrido. Todos los días del mundo estoy aburrido.

**BLANCACRISALIDA.** (*Interrumpiendo con entusiasmo.*) ¡Haremos una fiesta para ti!

*Hacen un movimiento de cintura, giran la cabeza, dan dos palmadas y dicen: ¡Soy feliz!*

*Hacen un movimiento de cintura, giran la cabeza, dan dos palmadas y dicen: ¡Soy feliz!*

*Hacen un movimiento de cintura, giran la cabeza, dan dos palmadas y dicen: ¡Soy feliz!*

*Luego comienza una danza salvaje con sonoridades de la selva y referentes africanos que despiertan demonios y fantasmas adoloridos en una especie de ceremonia del encierro y la tristeza.*

*DEMIAN se abruma hasta la desesperación. Empieza a escucharse una caja de música y él no puede evitar el llanto.*

### LOS OJOS DESPUES DE LA EPILEPSIA

*Transición.*

**DEMIAN.** Me han engañado.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Qué dices?

**NEGRAFALENA.** ¿Cómo se te ocurre?

**DEMIAN.** Este camino no nos conduce a ninguna parte.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Nos estás diciendo mentirosas?

**DEMIAN.** No.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Cómo puedes pensar?

**NEGRAFALENA.** ¿Cómo puedes creer?

**BLANCACRISALIDA.** ¿Cómo puedes decir?

**NEGRAFALENA.** ¿Cómo puedes saber?

**DEMIAN.** No sé, no sé, no sé...

**NEGRAFALENA.** El camino es largo...

**DEMIAN.** No importa, no importa nada, pero éste no es.

**BLANCACRISALIDA.** Estás muy cansado, eso es lo que pasa.

**DEMIAN.** No es eso.

**NEGRAFALENA.** Ya lo creo, estás muy cansado.

**BLANCACRISALIDA.** Debes descansar.

**DEMIAN.** No, no quiero.

**NEGRAFALENA.** ¿Cómo? Tienes que querer.

**DEMIAN.** No quiero, necesito pensar.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Pensar?

**DEMIAN.** Sí, pensar.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Y no quieres que te ayudemos?

**DEMIAN.** No, déjenme solo. (*Se aparta a un rincón. Se sienta, saca una pequeña flautilla de su bolsillo y toca.*)

**NEGRAFALENA.** No podemos perder más tiempo.

**BLANCACRISALIDA.** Pensemos nosotras también.

**NEGRAFALENA.** Borrarlo. No hay nada que pensar. Borrarlo es lo que hay que hacer.

**BLANCACRISALIDA.** No. Si tomo su corazón, podré atravesar el umbral.

**NEGRAFALENA.** Qué umbral ni que otra puerta. Eres una sombra inútil. De aquí no puedes salir.

**BLANCACRISALIDA.** Sí puedo, sí puedo.. Yo soy una mujer, soy una mujer, soy una mujer...

**NEGRAFALENA.** ¡Estúpida! ¡nadap-tada! Yo me encargaré.

**BLANCACRISALIDA.** Tendrás que matarme.

**NEGRAFALENA.** ¿Matarte? (*Ríe a carcajadas.*) Te volveré a matar y otra vez, y otra vez, y otra... a ver a dónde quieres llegar.

**BLANCACRISALIDA.** Cállate, cállate ya, que oirá.

**DEMIAN.** (*Pensando en alta voz, mientras calcula y mide el espacio de su sombra y su cuerpo.*) El camino es también mi espacio de tiempo, que no se mide por el largo, ni por el alto, tampoco por los cientos de relojes que he visto en mi vida, sino por la suerte de unas piernas y un cuerpo que se consumen haciéndolo.

**NEGRAFALENA.** ¿Qué dice? ¿Qué está diciendo?

**BLANCACRISALIDA.** No sé, no sé...

**DEMIAN.** Hay que tener paciencia, ya lo sé. Pero la paciencia es el cuchillo de la esperanza. Si me duermo en ella, seré atravesado por la inacción y perderé para siempre la posibilidad de la prisa.

**NEGRAFALENA.** No entiendo nada.

**BLANCACRISALIDA.** Está pensando, déjalo. Está pensando. Qué lindo es pensar, ¿verdad?

**NEGRAFALENA.** ¡Bah!

**DEMIAN.** (*Volviéndose a ellas.*) ¡Está decidido!

**BLANCACRISALIDA.** ¿Qué cosa has decidido, Demián?  
¿Qué cosa?

**DEMIAN.** Me voy. Quiero seguir solo.

**BLANCACRISALIDA.** (*Aterrorizada.*) ¡No!

**NEGRAFALENA.** ¡Claro que no!

*Ambas, desesperadas, se agitan, cerrándole el paso por todas partes.*

No puede ser.

No puede ser.

No puede ser.

No puede ser.

**BLANCACRISALIDA.** Te perderás.

**DEMIAN.** Y aprenderé a orientarme.

**NEGRAFALENA.** Te ahogará en el fango de la nostalgia.

**DEMIAN.** Y aprenderé a sufrir.

**BLANCACRISALIDA.** No es necesario, DEMIAN, no seas bruto.

**DEMIAN.** Sólo el camino me enseñará lo que es necesario para mí.

**NEGRAFALENA.** Antes te sacaré los ojos.

*NEGRAFALENA salta sobre él. DEMIAN se sorprende y a duras penas intenta defenderse. NEGRAFALENA, muy divertida, con unas agujas largas, se empeña en sacarle los ojos.*

*BLANCACRISALIDA no sabe qué hacer. Se mueve hacia un lado y otro desesperada, hasta que al fin coge una piedra, le da fuertemente a NEGRAFALENA en la cabeza y ésta cae desmayada. DEMIAN queda como perdido en la oscuridad buscándose los ojos.*

**DEMIAN.** ¡Mis ojos! ¡Mis ojos! ¡Qué oscuridad!

**BLANCACRISALIDA.** (*Fingiéndose.*) Están en sus manos. Todavía calientes. Yo te devolveré tus ojos, Demián, yo te los devolveré. (*Procura llevarlo entre sus brazos con cierta maternidad y luego canta:*)

Yo tuve una noche de aceitunas

Cuando llegó mi luna

revuelta en una cuna

de tul papel

de tul papel...

Una luna revoltosa

que vino a nacer

cuando ya era la hora

cuando ya estaba viejo

de contar sus patas

el ciempiés...

**DEMIAN.** (*Desprendiéndose bruscamente.*) ¡No, no me hace falta tu ayuda, loca de mierda! ¿Crees que me van a volver a engañar? ¿Crees que me van a tener para siempre en la oscuridad?

**NEGRAFALENA.** ¡Te lo dije, te lo dije!

**BLANCACRISALIDA.** Qué dices, Demián, te hemos mostrado un camino.

**DEMIAN.** Mentiras, mentiras, mentiras...

**BLANCACRISALIDA.** Toma tus ojos. Mira, aquí están.

**DEMIAN.** No, no los quiero. Ya puedo andar sin ellos. También sin manos, sin memoria, sin nada.

**BLANCACRISALIDA.** Eres malagradecido, Demián. Mira tus ojos, tómalos tú mismo. Tómalos. ¡Ahí los tienes!

*Pausa. DEMIAN se lleva las manos a los ojos, se da cuenta de que los tiene, va a estallar de pronto, pero se contiene y decide ocultar su descubrimiento.*

**DEMIAN.** No, no los quiero.

**BLANCACRISALIDA.** Tómalos.

*BLANCACRISALIDA le ofrece un paño blanco por sus ojos. DEMIAN se resiste, pero al final lo toma bruscamente y se los lleva a los ojos.*

## CUADRO IV

### UN MAR BLANCO

21

**DEMIAN.** ¡Ah, qué luz!

**BLANCACRISALIDA.** ¿Ves? ¿Qué ves?

**DEMIAN.** Todo blanco.

**BLANCACRISALIDA.** ¡Es un mar! (*Estira el paño que DEMIAN tiene en los ojos haciendo una larga cinta blanca.*)

**DEMIAN.** (*Haciéndole el juego.*) ¡Un mar blanco!

**BLANCACRISALIDA.** ¡Grande y profundo!

**DEMIAN.** No veo los horizontes.

**BLANCACRISALIDA.** Están allí, allí, y allí, y allí...

**DEMIAN.** Y allí también, y allí, y allí... como el Bosque, ¿verdad?

**BLANCACRISALIDA.** (*Sorprendida.*) No, ¿qué dices?

**DEMIAN.** Es... "el no es" (*Con ironía.*), ¿verdad?

**BLANCACRISALIDA.** (*Insistiendo.*) No es lo mismo. Usa tus brújulas.

*En el juego con la cinta, DEMIAN ha ido atrapándolas.*

**DEMIAN.** (*Burlándose triunfal.*) Mis brújulas están desorientadas. ¿No lo ven? ¿No se dan cuenta? ¿Qué es lo que descubren? ¿Han perdido el control? Aseguren sus estrategias, que el mar es furioso.

**BLANCACRISALIDA.** ¿Qué estás haciendo, Demián?

**DEMIAN.** (*Entusiasmado.*) Los vientos son fuertes. ¡El agua le está entrando al barco!

**BLANCACRISALIDA.** (*Horrorizada.*) Negrafalena, ¿Qué pasa, Negrafalena?

**NEGRAFALENA.** Algo anda mal, Blancacrisálida, algo anda mal.

**DEMIAN.** El oleaje es muy alto. Se está virando el barco.

**BLANCACRISALIDA.** ¡Salve mi Dios, salve!

**NEGRAFALENA.** ¡Salve, mi Dios, salve!

**DEMIAN.** ¡Se hunde el mar! ¡Se hunden los horizontes! ¿Dónde está el Bosque? Me han engañado. ¿Dónde está el Bosque?

*DEMIAN hace como si volcara un bote y al instante surge la noche. Al amanecer del día siguiente, en el Río de los Muertos, aparecen flotando dos extraños cadáveres; uno negro y otro blanco. A lo lejos se escuchan voces reclamando a algún desaparecido. Tal vez sea DEMIAN. Alguien comenta después que, muy en la tarde, se escuchó la música de una flauta.*

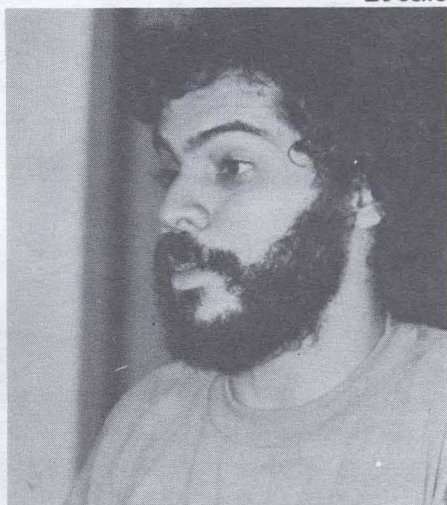


# TEATRO Y NACION

EXPOSITO

Promovido y organizado por Teatro Escambray se realizó (en la sede de dicho grupo), entre el 29 de junio y el 2 de julio de 1995 el Encuentro "Teatro y Nación: la escena cubana ante el 98".

Dado a la reflexión y el análisis de nuestro teatro, este Encuentro contó con las siguientes ponencias: Reinaldo Montero: "Sobre la desvergüenza o una inocente y exótica historia de hará mil años"; Esther Suárez: "Otra mirada al teatro bufo cubano, sin prejuicios, con amor"; Miguel Sánchez: un trabajo investigativo sobre el Teatro Nacional de Cuba; Maité Hernández: acerca de algunos aspectos referentes a la crítica teatral en publicaciones periódicas de 1959 a 1965, y Julio César Ramírez: creación de autores como José Triana, Manuel Reguera Saumell y Matías Huidobro. Norge Espinosa se refirió a **Los siete contra Tebas**, de Antón Arrufat; Yasmina Proveyer, al hecho de asumir la totalidad del teatro cubano, reclamo plasmado desde 1992 por el destacado crítico teatral Rine Leal; en tanto, Amado del Pino tocó una vez más la dramaturgia de Abilio Estévez. Mientras, Magaly Muguercia expuso en el evento sus puntos de vista acerca del concepto de nacionalidad en **Parece blanca**, de Abelardo Estorino. Por otra parte, Omar Valiño y Pedro Morales se refirieron al panorama de la escena cubana en los 80.



• Joel Sáez. Director de Estudio Teatral de Santa Clara.

La situación actual de las artes escénicas en Santiago de Cuba fue esbozada en dos ponencias, una de Pascual Díaz (asesor del teatro Caracol, de Santiago de Cuba), y la otra, la brillante exposición oral de Marcial Lorenzo Escudero. Joel Sáez, director del Estudio Teatral de Santa Clara, se refirió a la experiencia y los resultados en el proceso creativo del mismo, y Roxana Pineda, actriz de dicho grupo, presentó un estudio sobre la realidad de hoy en el teatro cubano.

La doctora Graziella Pogolotti impartió una conferencia magistral acerca de nuestro teatro desde el período republicano hasta la Revolución, que contribuyó a la reflexión y profundidad en los temas debatidos.

Se esperaba el estreno de **Los equívocos morales**, de Reinaldo Montero (Premio de Teatro Castilla-La Mancha, 1993), que llevaría a cabo Teatro Escambray, lo que no fue posible; en cambio, la agrupación presentó **La paloma negra**, de Rafael González, y el Estudio Teatral de Santa Clara, dirigido por Joel Sáez, **Antígona**, clásicos en el repertorio de ambos colectivos.

## Tablas ofrece a sus lectores la ponencia **La búsqueda de sentido**

presentada en el evento por Joel Sáez Carvajal

Resulta evidente el hecho de que atravesamos momentos de gran complejidad en la definición de las coordenadas sociales presentes y futuras-, así como en el terreno ideológico, que en todos los niveles de la vida actúan adquiriendo connotaciones propias.

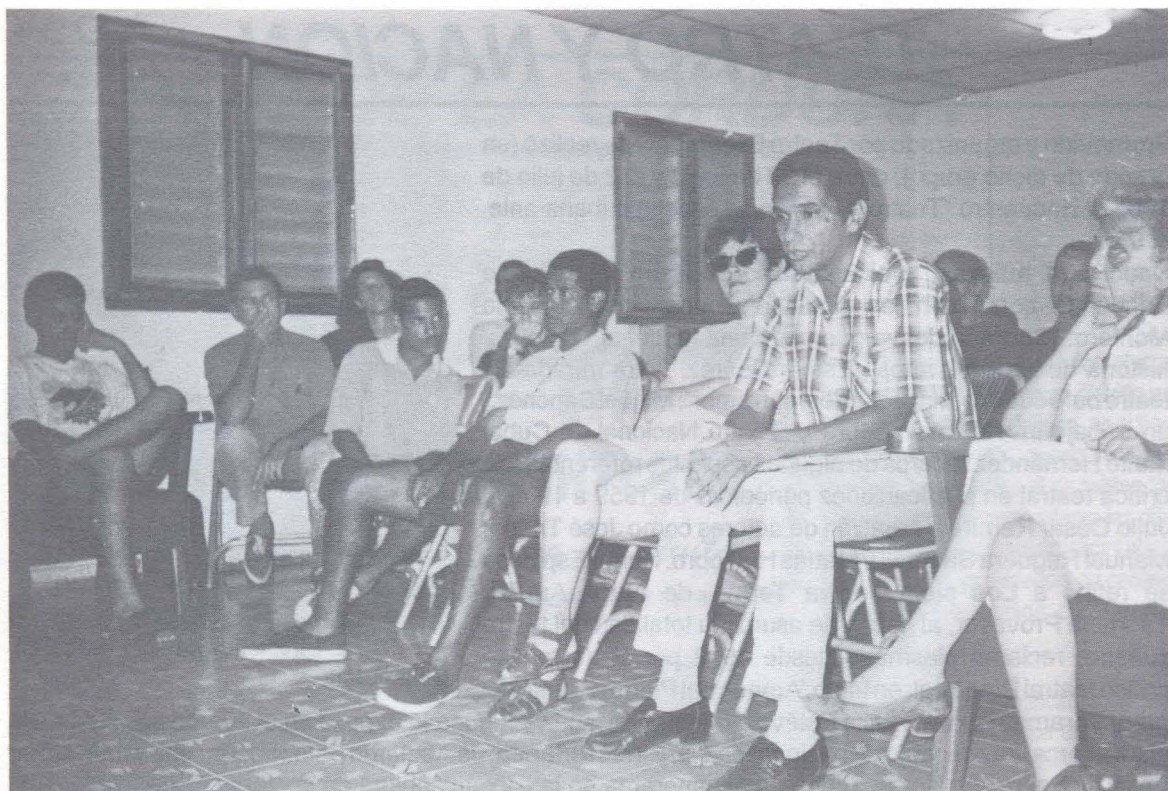
En la zona del arte dramático se ha venido operando, en consonancia con

los tiempos, una crisis en el modo de afrontar la experiencia teatral. Aunque, si vamos a ser exactos, las necesidades de la práctica escénica nacional se remontan muchos años antes de los últimos cataclismos políticos, y se relacionan con el marcado interés de algunos creadores por renovar el carácter de su praxis, que necesitaba un nuevo sentido

y valor de comunicación frente a las necesidades de un público formado a lo largo de las últimas décadas de intenso trabajo educativo y cultural.

Dentro del teatro cubano se había investigado la dimensión sociológica del fenómeno, en contacto con una realidad social o grupo determinado en pleno

tablas



• Panorámica del Encuentro "Teatro y Nación".

cambio. Existió una amplia etapa de búsquedas temáticas que produjo básicamente piezas teatrales, y algunas interesantes experiencias en el campo de la puesta en escena -el decano de estos colectivos, por la relevancia de su labor, sería el grupo Teatro Escambray.

Sucede, sin embargo, que al paso de los años nos hallamos ante un contexto sociocultural distinto, transformado, y los teatristas experimentan nuevas necesidades surgidas al calor de la experiencia cotidiana: unos pretenden reeditar el "teatro de sala", como se ha dado en llamar a puestas en escena más o menos académicas, que nunca desaparecieron del todo; otros intentan un feroz "vanguardismo" de inspiración directa en las cada vez más diversas influencias foráneas de América Latina y Europa; y otros que, sin renunciar a las influencias y a la herencia desarrollada en estos años, tratan de producir una transformación en el modo

en que el teatro y el espectador se relacionan, en el sentido que ese contacto puede adquirir en el contexto más amplio de la cultura nacional. A este grupo pertenece nuestra experiencia.

En las actuales circunstancias, a diferencia de años anteriores, ocurre un proceso que tiende a equiparar o tipificar, en una norma cultural única, a la mayor parte de los individuos, desapareciendo la necesaria diversidad que caracterizaba las antiguas comunidades "aisladas", donde se posibilitaba el intercambio constante ante distintos modos y experiencias de vida. Muchos son los factores internos y externos que generan este hecho, pero sería imposible aquí mencionarlos todos; entre los más significativos se encuentran: la influencia cada vez más creciente de una *cultura de masas*, producida desde los grandes monopolios de la información, a través de la televisión; la precariedad y el equilibrio interno del nivel de vida, gene-

rados por las condiciones socioeconómicas del país; y las lagunas de un sistema educacional que, aun contando con el acierto básico de la masividad, no logra el pleno desarrollo de las capacidades creativas y de formación de los educandos. Dentro de este contexto, es que quiero establecer algunos de los fundamentos que, en la práctica artística del Estudio Teatral de Santa Clara, pueden catalogarse como experimentos válidos en la búsqueda de soluciones a los problemas que nos aquejan: la producción de sentido.

El proceso de producción de sentido consta de varias etapas que van desde qué se monta y cómo, hasta el efecto concreto de una relación comunicativa precisa con el espectador, individuo o grupo social. En el proceso artístico operan diversos factores que pueden gestar el cambio de sentido, un salto cualitativo en la calidad de la relación espectáculo-espectador. Como he

# ELOGIO DE LA CORDURA

## 1.º FESTIVAL de TEATRO SIN FRONTERAS *Ciego de Avila*

No pocas provincias ostentan buen movimiento teatral. Ya se sabe que Camagüey, desde la década pasada, es la que goza de mayor auge en tal sentido. Sin embargo, durante los últimos tiempos, otras también se han sumado a este, llamémoslo, *revival*. Son los casos de Matanzas (con tres colectivos dramáticos: Papalote, Mirón Cubano y Teatro D'Sur), Santiago (con varios proyectos y, sobre todo, el evento *Máscara de Caoba*) y, ahora, Ciego de Avila.

A propósito del nuevo Festival de Teatro Sin Fronteras, este redactor tuvo la oportunidad de conocer *in situ* el plausible desarrollo que actualmente allí acontece. Tres grupos dramáticos, algunos con subproyectos, y tres destinados a la infancia, conforman el interesante movimiento escénico.

A ello sumamos que, con manifestaciones como el humor, se enriquece la oferta y, por supuesto, el necesario público, por lo que los teatristas avileños, con el apoyo de los entusiastas José Félix Rópeda (bailarín y productor de la Brigada Artística XX Aniversario, y presidente del Consejo Provincial de las Artes Escénicas) y Virgilio Menéndez (director provincial de Cultura), están dando sólidos pasos en vías de lograr una fuerte plaza en esta región, cuyo basamento económico fundamental (lo agropecuario) no es olvidado en su quehacer creador, como acontece en el grupo Los Echemendía, dirigido por Lázaro Rodríguez, quien se destacara por sus piezas en los Festivales Nacionales de Camagüey durante los '80.

## tablas

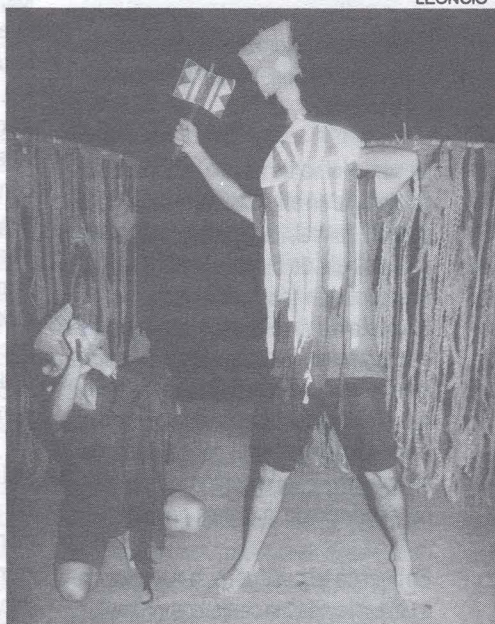
De tal modo, el humor -representado por este último proyecto en una suerte de *vernáculo* de hoy, junto con otros como *Compaciencia* y *Artimaña* que disponen, desde hace tres años, de un exitoso Festival Anual- y el teatro para niños constituyen los platos fuertes de la escena avileña. En el primero, mucho ha colaborado dicho evento, que atrae la atención de diversos colectivos del país y lo enriquecen con su trabajo.

En la escena dedicada a los chicos, sobresale *Esperpento* que, dirigido por Osnildo Fundora, merecería, en el Festival Guanabacoa '94, cuatro importantes lauros (entre ellos el de *tablas* "al espectáculo que mejor integra las diferentes manifestaciones artísticas al teatro"). También ya evidencia su calidad *Elsinor-Teatro*, guiado por Carmen Rodríguez.

El rubro dramático no alcanza, sin embargo, idéntico destaque aún, a pesar del probado talento de Oliver de Jesús (recordar su puesta de *Elogio de la locura* y los cinco galardones otorgados a María Teresa Pina por su desempeño, durante el 8vo. Festival de Monólogos y Unipersonales (1995). Su proyecto Teatro Primero estrenó, en el Festival avileño,

**Gentuza**, a partir del relato homónimo del satírico ruso Saltikov-Schedrin. No cuaja dicho texto en una puesta que se excede en verbalismos difícilmente teatralizables) por su intención narrativa.

El grupo Cávila se ha incorporado a la escena avileña. Muy joven aún y con actores sin experiencia, no obstante se aprecia su afán por un teatro sugerente, intelectual. **En altamar** y **Canción del oscuro** son espectáculos que, al margen de su impericia, evidencian un potencial que, como Teatro Primero, requieren de tiempo, laboreo y la consiguiente praxis, con los que obtendrán indudables aciertos en fecha no lejana. No me cabe duda.



• Alaroye. Grupo Esperpento. Ciego de Avila.

aclarado, en décadas anteriores se privilegió la relación directa del colectivo con una zona específica, para buscar en un nuevo ambiente los nuevos puntos de vista a ser entrecuchados con las visiones de un grupo, a fin de mostrar otra dimensión o modo de "leer" la historia. Nosotros repetimos esa perspectiva, pero el debate público-espectáculo cambia el modo y los términos en que es planteado.

Nuestro trabajo intenta desafiar la homogeneización estéril, y el lenguaje artístico pasa a desempeñar el rol decisivo frente al tipo de discurso de otras tendencias teatrales y frente al producto masivo que moldea el universo de expectativas psicológicas, condicionamientos mentales y experiencias a adquirir por un espectador *común* que posee ya rasgos similares, lo mismo en el contexto de una gran ciudad que en las zonas rurales. En ese marco, la respuesta de nuestro teatro ante el estándar cultural es la clave para la comprensión de su experiencia.

Privilegiamos la capacidad del lenguaje como el vehículo de nuestras obsesiones, cara a los espectadores. El encuentro sigue siendo el objeto fundamental de la experiencia artística, pero la apoyatura básica es el cuerpo mismo del *discurso* como puente excepcional de intercambio, capaz de apresar una amplia carga de información humana: en términos ideológicos, emotivos y físicos.

De ahí que nos hayamos dado a la investigación e invención de minuciosos trabajos que no aspiran a otra cosa que a la expresión condensada de un modo de vida frente al espectador.

¿Cómo opera el lenguaje en una transformación de las expectativas de los espectadores?

Esta pregunta parte de haber escogido una alternativa de actuar sobre el universo cultural del público, dinamizando un proceso de mutuo aprendizaje mediante

la confrontación de los espectáculos. Pero este acto, implícitamente agresivo, no se traduce en una hostilidad hacia el que participa, sino en el reto intelectual condensado en la imagen, y el reto emotivo que el compromiso del actor profiere, mediante una implicación físicamente perceptible durante la representación teatral.

Ante una situación como la que vivimos, no vemos otra vía más realista que intentar el replanteo sincero en el espectador, aunque ocurra en uno solo. La intensidad de la experiencia hemos decidido ponerla por delante frente a cualquier atisbo de ablandamiento en la percepción artística. De ahí nuestros espectáculos para poco público, en una distribución cercana a los actores, renunciando a la tradicional caja a la italiana.

Una elección que se basa en la relación intensa entre pocos, puede significar una marca profunda e incluso un desafío al sentido común del espectador.

Muchos son los procedimientos artísticos que nos ayudan a corporeizar en signos esas equivalencias que en nuestras piezas contaminan con hechos y elementos anacrónicos un todo metafórico y poético, a menudo expresado en signos preferentemente visuales por su capacidad de penetración en la psiquis del espectador.

La perspectiva de un uso racional de la semiología en el análisis artesanal de la imagen teatral, la aplicación de una metodología de montaje deducida teóricamente de las investigaciones de Eisenstein, y el empleo de aquellos procedimientos artesanales y de entrenamiento actoral que pueden ser asumidos creativamente, es lo que permite el desarrollo de un nivel satisfactorio del *discurso*, que en el contrapunto temático va develando la puesta en escena.

En nuestra labor se aprecia la tendencia a utilizar temas "no contemporáneos", antiguos. Esta misma situación es la que nos permite dar un salto de sentido que

revela las equivalencias a través de sucesos evidentemente distanciados.

¿Cómo pudiera realizarse, sino utilizando la piel de mitos antiguos, el desarrollo de un debate acerca de valores que se deben defender en nuestro presente, pero que el abuso de una retórica asociada al cuerpo de las ideas invalida? ¿Cómo tocar asuntos que han sido masacrados con la ingenuidad de provocar la confrontación sincera y no sentimientos ridículos?

La máscara facilita una confrontación mediante la sorpresa de descubrir, actualizados, un caudal de conflictos cuya real dimensión escapa a nuestra rápida mirada cotidiana. El mito antiguo permite el puente que a medio camino provoca la observación de nuestros condicionamientos desde una perspectiva crítica, al mostrarse nuestro comportamiento extrañado.

¿Pero de qué hablamos en nuestros espectáculos? No hablamos del pasado, sino nos servimos de sus anécdotas para tratar los conflictos de hoy. Hablamos de nosotros mismos, de nuestras contradicciones, sufrimientos y anhelos, pero bajo el velo de una estructura que, protegiéndonos, permite la salida a la luz de ese universo ideológico personal. El rostro puede ser mostrado mediante la piel asumida como "medium". Nosotros, hombres del presente, nos confrontamos con la experiencia pasada y medimos aquella con la de hoy; se da así algo similar a lo que Grotowski ha llamado "trascender la propia soledad"; este fenómeno ocurre mediante el conocimiento de nuestra identidad en una óptica que, al tiempo de reconocernos, ya relativiza la propia experiencia actual.

Así se va desarrollando, paso a paso, en un proceso de continua experimentación, un camino que insta a la participación del espectador de teatro como sujeto activo, con una mirada crítica ante sí mismo y su realidad. ■



• Dos ranas y una flor. Grupo Elsinor-Teatro. Ciego de Avila.

JOEL RIOS

La danza es otro de los pivotes de las tablas avileñas. Colectivos aficionados como la ya emblemática Brigada Artística XX Aniversario (que en 1995 cumplió tres décadas); el Conjunto de Espectáculos que, en el Teatro Principal (hermosa y funcional instalación en vías de remo-zamiento), revitaliza además el bufo apoyado en la maestría del incansable "negrito" Oscar Rodríguez; La Cinta (Baraguá) -merecedor del Premio Abril- Renacer Haitiano (Morón); Okai (Venezuela) y Anacaona (estudiantes de Ciencias Médicas), mantienen en intensa actividad esta manifestación, así como vivifican las tradiciones etnosocioculturales de la provincia, enriquecidas también por festejos, de amplia participación popular, tales como las Parrandas (Falla, Chambas y Punta Alegre) y el Carnaval Acuático (Colón), *sui generis* acaso en nuestro país.

### TEATRO SIN FRONTERAS

Este evento, en su primera edición (5-12 de noviembre de 1995), acogió a casi

una veintena de colectivos del país, previamente seleccionados por el Consejo Artístico local por su calidad. Modesta pero eficiente en sus propósitos, la justa fue encomiable por su riguroso trabajo preparatorio, su organización y el constante cuidado del Consejo Provincial y la Dirección de Cultura por realizarlo todo con la máxima calidad. De ahí, sin duda, el éxito general de esta primera edición que tuvo un signo de tentativa, en cuanto sirvió de pauta accionadora para las próximas.

El teatro para niños marcó, una vez más, pautas -como acontece durante el último bienio en eventos nacionales-: Esperpento le mereció premios de actuación a Neivis González y Pablo Izquierdo por **Redoblante y Cundeamor** (puesta de Osnildo Fundora) y **Alaroye** (dirigida por el propio Izquierdo). Elsinor-Teatro se llevó el lauro de puesta por **Dos ranas y una flor** (Carmen Rodríguez Arronte) y Luz Negra, de Las Tunas, por el funcional diseño de Ivo Dovale en **Metamorfosis**. Con senci-

llez, síntesis y poesía estos montajes evidenciaron el talento de sus creadores.

Enteatro dramático, Orto, de Villa Clara, alcanzó premios de actuación (Maricarmen García y Luis Mesa), puesta (Raúl Alfonso, quien también musicó y versionó **Clitemnestra y el crimen**, de Marguerite Yourcenar) y diseño (igualmente de Alfonso).

Con un estilo operático -que mucho le debe a Wagner- y la lúcida utilización de este género musical, fue el espectáculo de mayor integralidad, a partir de una poética rica y definida.

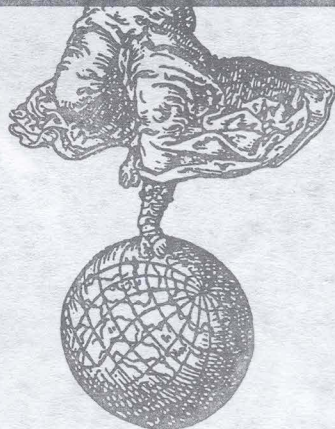
En suma, un evento que, al aunarse a otros de más larga data, pero acaso con aún mayor rigor en su preparación y resultados, evidencia que la escena cubana, a pesar de lógicos contratiempos y carencias, mantiene el necesario vigor, apoyado por el talento de muchos de sus creadores. ■

\* Waldo González.

Bárbara E. Rivero Sánchez

# UN ENCUENTRO PARA LA MEMORIA

ESPAÑA  
CUBA  
1995  
UN ENCUENTRO  
CULTURAL



El Festival de las Artes de España en Cuba resulta, como también se le ha nombrado, un Encuentro Cultural de importantes e impredecibles connotaciones; precisamente porque el proyecto del Ministerio de Cultura español, auspiciado por el Ministerio de Cultura de Cuba, no se limitó a construir una muestra de las diferentes expresiones artísticas, sino que diseñó, a través de la presencia de creadores y especialistas de ambos países, una convocatoria para amplios sectores del público, interesados en el diálogo, siempre esencial, que el arte promueve.

La jornada, que incluyó el libro, la música, las artes plásticas, la filatelia, la arquitectura y el cine, tuvo una amplia representación de las artes escénicas que inició su programa con el Encuentro de Directores de Escena, celebrado durante la séptima edición del Festival de Teatro de La Habana los días 26, 27 y 28 de septiembre. Con el tema "La puesta en escena frente al reto de los nuevos tiempos", se reunieron en el Teatro Nacional directores cubanos y españoles, quienes dialogaron sobre los diver-

sos elementos que intervienen en la creación teatral contemporánea. Los cubanos estuvieron representados por Miriam Lezcano, Carlos Pérez Peña, Jorge Ferrera, Abelardo Estorino y Armando Morales. De los directores españoles asistieron a la cita Manuel Guedes, María Ruiz Reyes, Emilio Hernández, Josep Montaynes, Guillermo Heras, Juan Antonio Hormigón, Pau Monterdi, Jaume Melendres y Adolfo Díez Esquerra.

En la culminación del encuentro fueron presentadas las revistas *ADE*, de la Asociación de Directores de España, y *tablas*, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba. Ambas publicaciones son continuadoras de las sostenidas relaciones entre los creadores y estudiosos del hecho teatral hispano-cubano. El No. 45-46 de la *ADE* dedica ciento treinta y siete páginas al teatro cubano contemporáneo, a través de los juicios de realizadores, críticos e investigadores de la Isla, en tanto *tablas*, No. 2 de 1995, ofrece un panorama abarcador del teatro español actual, en las voces de sus protagonistas y

estudiosos. El acto de presentación de ambas revistas estuvo presidido por los ministros de Cultura de España y Cuba, Carmen Alborch Bataller y Armando Hart Dávalos, respectivamente.

## NOSTALGIA Y NECESIDAD DE LOS CLASICOS

El Seminario de Teatro Clásico, dirigido por Adolfo Marsillach y Luciano García Lorenzo, fue ofrecido del 4 al 7 de octubre, en el vestíbulo de la Sala Covarrubias del Teatro Nacional. Los encuentros versaron sobre "La Compañía Nacional de Teatro Clásico", "La representación teatral en el Siglo de Oro español", "El Teatro Clásico en la escena española actual" y "La puesta en escena de los clásicos".

Las conferencias fueron una oportunidad especial para conocer a Luciano García Lorenzo.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Profesor de Investigación en el Instituto de Filología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y asesor literario de la Compañía Nacional de Teatro Clásico.

Particular interés tuvo para los asistentes las intervenciones de Adolfo Marsillach, conocido de nuestros teatristas por su larga y fructífera trayectoria como actor y director del teatro y cine. Marsillach, destacado con el Premio de Interpretación del Festival de Cine de San Sebastián, Premio Goya al mejor actor de reparto, Premio Nacional de Teatro y Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, ha sido director del Teatro Español de Madrid, fundador del Centro Dramático Nacional, director general del INAEM y creador de la Compañía Nacional de Teatro Clásico en 1985. A este empeño artístico dedicó sus reflexiones que comenzaron por la pregunta que se hizo ante la tarea de crear la compañía: ¿Suponía el montaje de los clásicos un respeto absoluto a los textos originales, o a la reproducción exacta de lo que pudieron ser sus primeros montajes? Para el director y su equipo de trabajo estaba claro que éste no podía ser el camino. Validar los clásicos significaba encontrar las claves de su permanencia en los nuevos tiempos, las diversas formas de dialogar con los contemporáneos. Para conseguirlo había que perderle el temor a los clásicos, llegar a ellos sin prejuicios, sin ataduras, rechazando la convención, lo cual supone un trabajo de enorme complejidad y riesgo, porque, en ocasiones, "la traducción mínima de los autores clásicos se hace como si fueran pequeñas operaciones quirúrgicas, que de pronto pueden convertirse en cirugía mayor. Y es aquí donde vienen las complicaciones. El delicado equilibrio está ahí, en no hacer las piezas excesivamente lejanas (para no traicionar lo que su creador quiso decir".<sup>2</sup>

Con este presupuesto estético, la Compañía Nacional de Teatro Clásico ha abordado la representación de veintidós obras de los clásicos españoles, entre los que se incluyen Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina,

Moretto, Ruiz de Alarcón, Cervantes y otros menos conocidos.

## UN APOORTE A LA FORMACION DE ACTORES

Desde el 12 y hasta el 25 de octubre se desarrolló el Curso Taller sobre el verso dramático, dirigido por Emilio Gutiérrez Caba. Actor de teatro, cine y televisión, Gutiérrez Caba es descendiente de una familia de vocación actoral, que ha dado nombres ilustres a la escena española.

La calidez de su carácter y el dominio de una profesión que le es entrañable, determinaron el éxito del Taller que sobre el Verso Dramático impartió durante catorce días en el 40. piso del Teatro Nacional, para un auditorio de actores, directores, profesores y, en mayor número, estudiantes del ISA y la Escuela Nacional de Teatro.

El programa del curso contempló el trabajo versal partiendo de las técnicas específicas del verso teatral, así como factores rítmicos, de composición y concepción de sus estructuras. Para los estudios se tomaron como referentes escenas de textos del Siglo de Oro español, entre los que figuraron **Los cabellos de Absalón, La estrella de Sevilla, El vergonzoso en palacio, El alcalde de Zalamea, La vida es sueño, El perro del hortelano y El castigo sin venganza.**

La inteligencia de la estrategia pedagógica posibilitó la interrelación de diversos contenidos. Tomando como punto de partida los contextos histórico-culturales y las problemáticas ideartísticas predominantes en la concepción del verso dramático, se logró la vinculación con las particularidades que entraña la emisión del verso a través de los acentos, las pausas y la rítmica de su enunciación en el movimiento escénico.

Destacaba en las sesiones de trabajo el desconocimiento que sobre el tema tenían los participantes, lo cual nos remite a la ausencia de la praxis de estos contenidos en la especialidad de Actuación y Dirección, tanto en la Facultad de Artes Escénicas del ISA, como en la Escuela Nacional de Teatro; causa de la pérdida de una tradición en la formación de varias promociones de actores. Este problema se acentúa a partir de la omisión de los clásicos españoles del siglo XVII en la escena cubana de los últimos diez años. Estos elementos me permiten considerar el Taller del verso dramático, impartido por Emilio Gutiérrez Caba, como una de las más importantes contribuciones de un especialista extranjero al futuro desarrollo del arte escénico nacional.

## LA ZARZUELA Y LA DANZA TAMBIEN TUVIERON SU ESPACIO EN EL EVENTO

La zarzuela estuvo presente en el Gran Teatro de la Habana con una Gala, cuyo amplio programa incluyó treinta y cuatro piezas del género, entre ellas: **Cecilia Valdés**, de G. Roig; **El cafetal, Rosa la China y María la O**, tríptico de E. Lecuona; **El niño judío**, de P. Luna; **El barbero de Sevilla**, de G. Giménez; **Agua, azucarillos y aguardiente**, de F. Chuela; **Doña Francisquita**, de A. Vives, y **Luisa Fernanda**, de F.M. Torroba.

Actuaron como solistas los españoles Angeles Blancos, Lola Casariego, Manuel Lanza y Manuel Beltrán, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Matanzas, bajo la dirección del extraordinario director musical Miguel Roa.

Con el montaje original de José Luis Alonso, la dirección escénica de Juan José Granda y la interpretación de la Orquesta Sinfónica de Matanzas dirigida por el maestro Roa, se presentó **El dúo de la Africana**, una producción del

<sup>2</sup>Toni Piñera: "Marsillach en un acto". En *Granma*, 6 de octubre de 1995, p.6

Teatro de la Zarzuela de Madrid, con un elenco cubano y el Coro del Teatro Lírico de La Habana.

La danza tuvo un destacado exponente con el grupo Danat-Danza, que pudo verse en el Teatro Mella los días 3, 4 y 5 de noviembre. **Jinetes de peces sobre la ciudad** fue el título que presentó la compañía, con coreografía y dirección de Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez, directores de la agrupación.

Danza-temática le llaman los especialistas a este diseño coreográfico que narra una historia, a mi juicio, fuerte y conmovedora por la lograda metáfora de hombres que luchan para conquistar un espacio en un medio hostil y agresivo. Ese enfrentamiento que transmite la necesidad de sentirse vivos y actuantes contagia una enorme vitalidad que el espectador agradece.

## MUESTRA DE TEATRO DRAMÁTICO

### LIBRACION: EL LADO HOSTIL QUE PERTURBA PARA SIEMPRE

Entre apagones y la amenaza de una inundación que pretendía inundar de agua la ciudad, el 13 y 15 de octubre la compañía Cae la Sombra representó, en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, la obra **Libración**, de Luisa Cunillé, joven y prolífica autora de más de veinte obras dramáticas inéditas, con excepción de **Rodeo**, por la que recibió el Premio Calderón de la Barca en 1991.

Para **Libración**, su director, Xabier Alberti, eligió un diseño espacial absolutamente realista: la acción acontece en un parque de diversiones con los columpios, la fuente, la papelera, un banco y un cachumbambé. Sin embargo, es un parque extraño, en el que exactamente

a las doce de la noche se produce el desplazamiento del cachumbambé con "un chirrido metálico (que) al principio es lento y después se acelera poco a poco hasta que termina en un golpe seco". Acción de partida del texto, misterio inefable al que sólo ha tenido acceso la Mujer 1, que se sirve de él para convocar a la Mujer 2. Y el personaje llega a la escena para compartir el suceso, sólo que éste no provoca en ella la reacción esperada por la Mujer 1. El misterio es una esperanza para el encuentro, para provocar la comunicación de dos seres que viven la experiencia de la soledad. Pero si la Mujer 1 confía en la mediación de lo extraordinario como propiciatorio de la renovación del contacto humano, la Mujer 2 está incapacitada para trascender la cotidianidad. Para ella "un descubrimiento es otra cosa".

No hay posibilidad de diálogo entre los personajes, aunque ambas, a su manera, lo hayan intentado. Pero si la Mujer 1 regala un libro, la Mujer 2 elige como obsequio un anillo; si la primera intenta hablar de lo extracotidiano, la segunda está incapacitada para trasponer el contexto. El resultado es la hilaridad, el contrasentido que ningún esfuerzo puede superar. Las dos están en una trampa de la que es imposible escapar, porque en esta cosmovisión no hay dioses ni héroes capacitados para enfrentar y vencer cualquier obstáculo. Hay dos mujeres desprovistas, viviendo la crisis finisecular enraizada, constituida en la inevitable disgregación de los valores, desorientadora de los sentimientos y las conductas, situación que, paradójicamente, ha alcanzado un *stablesimen*. Es lo que da sentido al título **Libración**, que, como se cita en el programa, significa "movimiento como de oscilación que un cuerpo, ligeramente perturbado en su equilibrio, efectúa hasta recuperarlo poco a poco". Pero en la obra sólo se cumple

la primera parte del proceso: la oscilación del cuerpo perturbado en su equilibrio, movimiento que parece perpetuarse hasta el infinito, por la imposibilidad del cuerpo de recuperar su centro.

La Mujer 2 no entiende la simbología; como muchos, vive la inmediatez que la daña, sin apresar sus significados. La Mujer 1, en cambio, se mueve en ese lado hostil que procura la penetración en las esencias, ese lado que perturba para siempre. Desprovista de los atributos de los antiguos guerreros, intenta conseguir el equilibrio sin alcanzar el objetivo. Entre ella y la Mujer 2 no hay posibilidades de diálogo; en consecuencia, resulta imposible la recuperación del centro vital. La ausencia del OTRO anula el SER y por tanto la perspectiva del EXISTIR, es lo que parece decir la autora, cuando la Mujer 1 se acuesta en el suelo colocando la cabeza "debajo del extremo del balancín que está arriba".<sup>3</sup>

Así termina la obra. Lo curioso es que el público reacciona como si estuviera ante un final inesperado; sin embargo -y partiendo del desarrollo de la fábula-, nada apuntaba hacia otra conclusión. De manera que la sorpresa del público tiene que ver con la hechura teatral, específicamente con la inoperancia del espacio elegido. **Libración**, tanto por la escritura dramática como por la escénica, está concebida para un teatro intimista, en el que la cercanía de escenario y lunetas favorece la complicidad entre actores y público.

Se percibe, no obstante, lo que pudo haber conseguido la realización escénica, no tanto por el concepto de la puesta, como por la fuerza interpretativa de las actrices Lina Lambert, en Mujer 1, y Lola López, en Mujer 2, la primera más

<sup>3</sup> Luisa Cunillé: **Libración**, inédita.



segura en las transiciones, más intensa y, por eso, más conmovedora. Lina Lambert es de esos raros talentos que cautivan no por la expresividad gestual, sino por el dominio de la situación dramática que la hace aparecer como una observadora de la tragedia que ella misma protagoniza.

## DE LA DESACRALIZACIONAL MITO SHAKESPEARE

De **Sueño de una noche de verano** por UR Teatro-Antzerkia guardo el hermoso recuerdo del asombro, de la provocación a plantearme otras lecturas del texto de Shakespeare. También tengo que agradecerle a esta propuesta de UR la afirmación del teatro como espacio de diversión y goce, como el perfecto lugar de las irreverencias que pueden conducir a nuevos mitos.

Yo no diría que el **Sueño...** de Helena Pimenta revitaliza a Shakespeare (su obra es una fuente de vitalidad), sino que lo reescribe haciendo uso del derecho que tiene un director a crear su propio texto. En este **Sueño de una noche de verano** seis actores interpretan todos los personajes, intercambiándolos con cuidadosas transiciones que delatan la excelente factura dramática conseguida por la directora.

Cuando la Pimenta concentra varias esferas de la acción en un mismo actor, el recurso no sólo consigue nuevos efectos y mayor lucidez en el juego, sino que interroga y quiebra las diferencias de los mundos, aceptadas por Shakespeare, y elige, para darle respuesta, la jerarquización del actante Amor que se niega a las diferencias de clases, a aceptar los designios del poder, y anula los privilegios del actante Fuerza en los tres universos. El final es el mismo que el del texto original, pero la fabulación y los recursos potenciadores son otros.

Hay un nuevo elemento sutil y fundamental: el mundo de los artesanos, aquí representado por obreros españoles y un emigrante polaco, le disputa el protagonismo a Punk y lo rescata para él. Sorprendente manera de decir tiene Helena Pimenta cuando logra sostener que basta estar vivos para crear la magia. Ante esto, no hay duende que pueda competir, y mucho menos ganar.

**Sueño de una noche de verano** de UR Teatro es un diálogo con Shakespeare, y si él lo admite, como sucede, es porque sigue siendo un mito. El grupo español lo reafirma.

## LA ARQUITECTURA EN ESCENA

La jornada de las Artes Escénicas continuó con la exposición "La arquitectura en escena: Programa de rehabilitación de teatros españoles del siglo XIX", inaugurada el 3 de noviembre en el Centro Cubano de Conservación, Restauración y Museología.

Elena Posa, directora del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música de España, explicó a los presentes la importancia y los resultados del programa de rehabilitación de los teatros españoles, así como las gestiones para la incorporación de los mismos a la vida teatral del país.

La exposición resume lo que puede considerarse una obra monumental de la arquitectura, que ha logrado, hasta la fecha, la recuperación de setenta y tres teatros, muchos de los cuales se encontraban en estados de ruina total, con la consecuente pérdida de sus funciones originales, lo que obligó a los arquitectos a la realización de exhaustivas investigaciones.

Con el objetivo de explicar los pasos del programa de rehabilitación viajó a Cuba Carlos Lavesa, quien tuvo a su cargo la reconstrucción del Teatro Juan Bravo, de Segovia. Para un público de arquitectos y estudiantes de esa especialidad, Lavesa disertó sobre las tipologías de la actuación en el proceso de rehabilitación de los teatros. Además, el especialista, junto a los arquitectos cubanos Víctor Marín y Daniel Taboada, formó parte de una mesa redonda con el tema: "El programa de rehabilitación de los teatros españoles del siglo XIX". En ella se abordó el tema de la restauración del Teatro Sauto, de Matanzas, hasta el momento la más completa que se ha realizado en Cuba. Los especialistas, defendieron -liderados por la arquitecta Nancy González- la necesidad de iniciar las reparaciones del Martí, tal vez el más popular de nuestros teatros, que acogió en su escenario a los más célebres actores cubanos.

Completaron esta parte del encuentro una mesa redonda con el tema "La utilización del escenario en los teatros del siglo XIX: pasado y presente", en la que participaron Roberto Blanco y Andrés Peláez, director del Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura de España, quien además ofreció una conferencia sobre los problemas de la conservación y recuperación del patrimonio teatral.

Como ha podido apreciarse, la Jornada de la Cultura de España en Cuba -en el ámbito de las artes escénicas- fue lúcida y aportadora; sólo nos faltó ponernos de acuerdo para reeditarla, porque encuentros como éste no deben concluir nunca. ■



Eberto García Abreu

## CADIZ EN EL HORIZONTE

Volver a Cádiz es una oportunidad que no puede eludirse nunca. El primer encuentro con esta ciudad y sus gentes sólo permite acercarnos la miel a los labios. Sin embargo, el verdadero placer se produce cuando recorremos nuevamente las estrechas calles de Cádiz-Cádiz, el casco histórico que los gaditanos de larga y persistente estirpe reconocen como auténtico, erigido detrás de la Puerta de Tierra al amparo del mar. Después de la primera vez despegamos las falsas ilusiones, confirmando la belleza de la ciudad y el calor humano que brindan siempre sus moradores. Si el encuentro se realiza afortunadamente con el pretexto del Festival Iberoamericano de Teatro, entonces, la seducción para las alegrías, las nostalgias y los sueños que deben cumplirse, es aún más evidente.

Desde hace diez años octubre se despierta en este sureño rincón del Atlántico español, de numerosos artistas de la escena que, llegados generalmente de tierras americanas, vienen a trocar sus imágenes y personajes con los creadores y el público del viejo continente. Hacia los escenarios gaditanos convergen muchos caminos teatrales y danzarios, por los cuales han transitado relevantes agrupaciones y personalidades del teatro iberoamericano.

La décima edición del FIT, celebrada desde el 17 hasta el 28 de octubre de

1995, presentó a veintisiete colectivos procedentes de nueve países. Variadas expresiones del teatro dramático y el teatro para niños ocuparon los escenarios, salas alternativas, calles y plazas. Igualmente, la danza y la música permitieron mostrar resonancias significativas de la actividad escénica que hoy acontece en Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, Chile, España, Portugal, Uruguay y Venezuela.

Dejar constancia de las múltiples emociones compartidas con teatristas, críticos, directores de festivales internacionales, promotores y, por supuesto, el público interesado de Cádiz, es una tarea realmente imposible. Las imágenes se superponen cuando intento abarcar la amplitud de un evento que moviliza a diferentes sectores de público hacia el Gran Teatro Falla, la Sala Central La Lechera, el Museo del Mar, la Sala Valcárcel, las maravillosas plazas de San Antonio, Mina, Las Flores y las calles Ancha y estrechas... por citar sólo algunos espacios memorables.

Aun cuando el cronista no pudo ver todos los espectáculos presentados, debo afirmar que el rasgo distintivo del programa general del FIT, según el criterio que la mayoría hizo correr por los pasillos de la Residencia Tiempo Libre y en las numerosas páginas de los diarios, fue el acento especial en el trabajo del actor como centro de la concepción

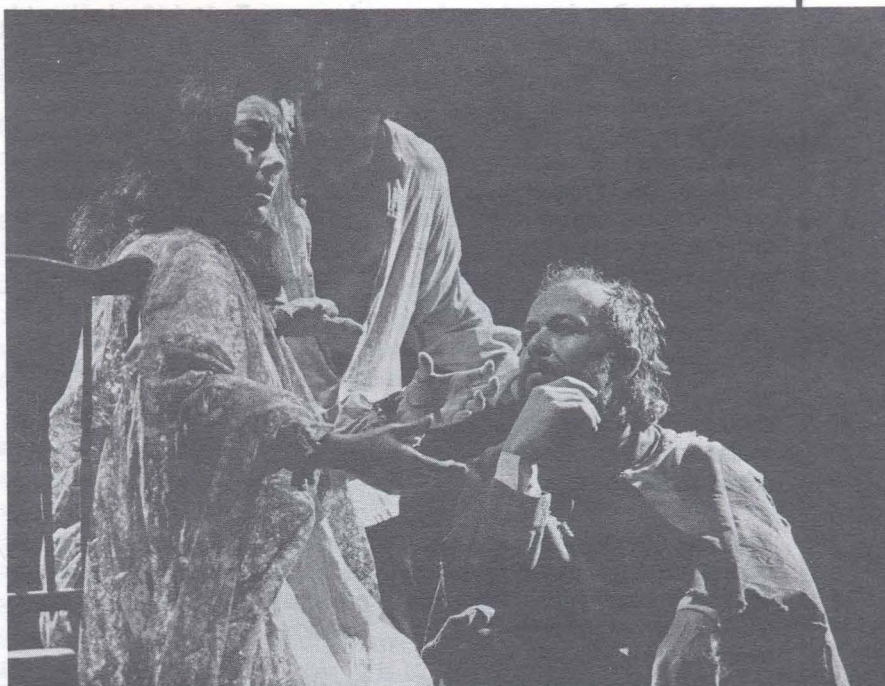


escénica. Las principales puestas, independientemente de las peculiaridades de sus lenguajes, mostraron un espectro de abundantes registros en lo que a excelentes interpretaciones se refiere.

**Rayuela** (1994), constituye el primer espectáculo basado en la novela homónima de Julio Cortázar. Al mismo tiempo, es una confirmación del legendario camino cargado de imborrables actuaciones propias del tradicional teatro de inspiración realista en Argentina. En una puesta que rememora a cada instante el espíritu alucinado y metafórico del texto original, los actores desandan un espacio donde la realidad presiona a los recuerdos y las ilusiones en pos del esclarecimiento de la historia que los une y los distancia continuamente. El espectáculo de Jaime Kegan, a partir de la versión de Ricardo Monti, permite al Equipo Teatro Payró, reordenar la fábula en un sentido lineal a través del recuerdo como estímulo para la narración, la evocación o la representación de los sucesos. El tiempo, como el espacio, se alternan reiteradamente, para recrear fragmentos de múltiples anécdotas a veces suspendidas, otras translúcidas y, de vez en cuando, sumergidas entre las brumas de la nostalgia. En esas ilusiones irrecuperables por la fría distancia del exilio y las huellas del desarraigo, en la desesperada defensa ante el olvido y el desamor; en todas esas ausencias se afinan los personajes de

esta **Rayuela**, mítica y ritual, para contarse y contarnos durante dos horas sus anhelos inalcanzados. Siguiendo la línea de destacadas actuaciones, se ubicó en el programa del FIT el espectáculo **Obra póstuma** (Modo de representar un naufragio), de Eusebio Calougo, dirigido por Paco de La Zaranda. Tal vez el término "relevante" no sea el más apropiado para señalar el montaje de La Zaranda Teatro Inestable de Andalucía la Baja, de España. El espectáculo transita por senderos ajenos al realismo, incluso en su expresión más ilusoria o metafórica. Su anécdota parece suspendida de toda condición temporal; los personajes, que no son otra cosa que trozos de existencias que rememoran "aquellos que no alcanzaron las costas de la opulencia, sino el reino de las sombras", no avanzan hacia ningún destino prometedor y cierto. Sin embargo, no piense el lector que cuando destaco a esta puesta lo hago a partir de los convencionales resortes que nos mueven a reconocer buenas actuaciones. Los actores aquí parten de personajes estereotipados, alusiones de modelos de conducta polarizados, sin acentos psicológicos de especulaciones existenciales. Sus entelequias cobran vida, alteran el ritmo inherente de los desechos cercanos a la muerte y transmiten, desde los restos inservibles de lo superfluo y lo insustancial, la energía necesaria para intentar nuevamente el retorno a la vida desde los restos de cualquier viaje malogrado. Y lo trascendente de este espectáculo se halla precisamente en lograr la correspondencia justa entre la atmósfera escénica que ilustra metafóricamente las circunstancias del naufragio y el ritmo, la cadencia y contención emotiva de los intérpretes que, de modo sintético, concretizan el espíritu de sus tierras natales.

Llegados del cono sur de América, los uruguayos de Teatro Circular de Montevideo expusieron nuevamente las razones que los mantienen vitales en los numerosos escenarios que han recorrido a lo largo de sus cuarenta años de fundado. El FIT les brindó justo reconocimiento al ofrecerles sus espacios para mostrar en una abarcadora exposición, imágenes y documentos testimoniales



• **Vagos rumores.** Compañía Teatral Hubert de Blanck. Cuba.

de tan fructífera obra. **Cuando me afeitó**, de Carlos Pais, dirigida por Jorge Curi; **Aeroplanos** y **El patio de atrás**, ambas de Carlos Gorostiza, bajo la dirección de Rubén Yáñez, fueron las obras que integraron la muestra presentada en Cádiz.

Desde los rutinarios conflictos de una pareja atrapada en la reiterativa cotidianidad de sus costumbres, pasando por las confesiones de dos grandes amigos precipitados hacia el olvido y la indiferencia de la vejez, hasta llegar a la absurda e inalterable condición de una familia mutilada que pretende ignorar el fluir transformador de la vida parapetándose en el patio de atrás, los actores del Circular incorporan magistralmente personajes que habitan en contextos y circunstancias realistas, marcados por fuertes condicionamientos psicológicos. La base textual y la apoyatura en el diálogo como principal soporte de la teatralidad, caracterizan los espectáculos de Curi y Yáñez, independientemente de sus matices diferenciadores. Ambos directores articulan sus puestas en tomo al desempeño de los intérpretes como fundamento de la metáfora escénica a la que aportan la riqueza

expresiva de sus mutaciones y el brillo propio del buen decir y el hacer mesurado que ennoblece al comediante de buen espíritu.

Por el propósito estimulante que supone el tratamiento renovador de los clásicos, la propuesta del Teatro Nacional Juvenil de Venezuela merece una atención especial. El Proyecto Molière -que incluye las obras **La escuela de los maridos**, **La escuela de las mujeres** y **Los importunos**, inspiradas en textos del autor francés del XVII- constituye una opción sugestiva por el desenfado con que abordan los títulos en un afán evidente por acercarlos a las problemáticas actuales de los jóvenes fundamentalmente. Sin embargo, la distancia temporal, los cambios en las costumbres y las transformaciones de los puntos de vista con que hoy se abordan los razonamientos morales, en relación con el universo francés propuesto por el autor, conducen al espectáculo por el camino de la comedia ligera, marcada por notas farsescas y paródicas en el plano de la caracterización de los personajes. Christian Schiaretti, el joven director, compone su puesta alrededor del diálogo de los personajes como principal nexo con los

espectadores. Dos áreas de gradas, para el público, una frente a la otra, dividida por un pasillo amplio en el que transcurre la mayor parte de la acción, sirven de marco a la puesta sintética, cuyos rasgos realistas permanecen sólo en el trabajo de los intérpretes. El elenco demuestra potencialidades para la caracterización y el juego permanente de las apariencias y arimañas en las que de una u otra forma caemos durante la obra. Atravesando los arquetípicos personajes, los jóvenes actores siguen el aliento del magisterio de esa mítica y diminuta Pilar Romero que, desde las gradas, impulsa los pasos de sus discípulos y colegas.

Llegado a este punto de la travesía, quisiera reiterar, por las ausencias, que no existe en estos apuntes ningún propósito de reconstrucción detallada. He tomado el hilo que algunos actores me han tendido para orientarme en esta suerte de laberinto ilusorio que la diversidad puso ante nuestros pasos en la muestra de Cádiz. Hubiese sido posible seguir las señales que nos brindaron autores como Lorca, Shakespeare, Carballido o Ricci, entre otros, los cuales fueron llevados a escena por agrupa-

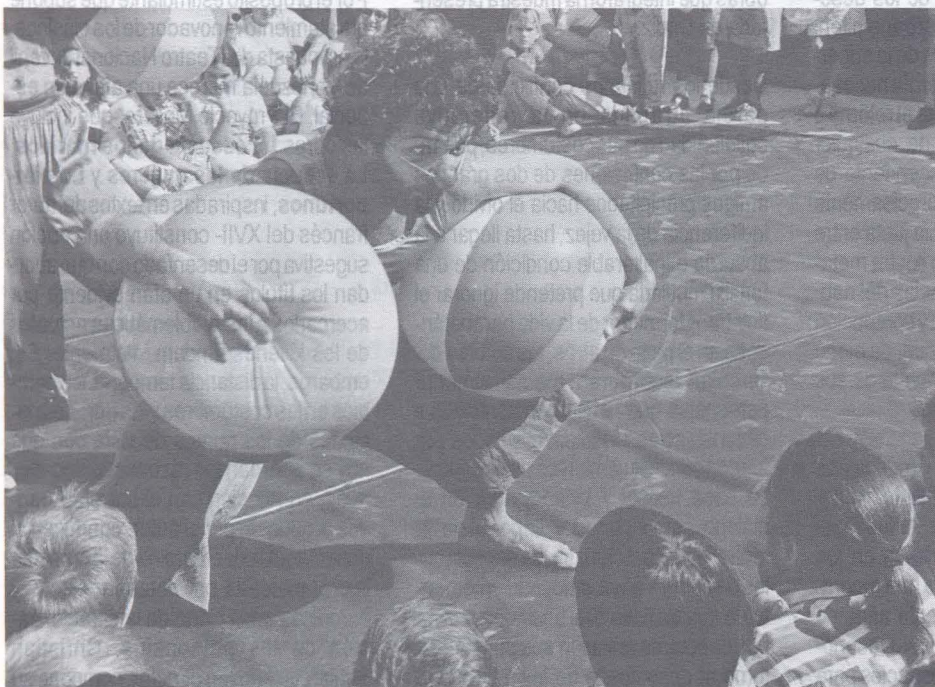
ciones como Teatro del Sur, La Hora del Tea Troz, Teatro de La Jácara, UR Teatro, Teatro del Contrajuego, Equipo Teatro Llanura... Desde sus diferencias, la generalidad de los espectáculos evidenció la voluntad de asumir el texto como elemento estructurador del lenguaje escénico. Los aspectos de la narratividad nuclearon los signos peculiares del discurso de cada director, pero esta insistencia no significa necesariamente la interpretación literal del texto en la puesta en escena. **Romeo y Julieta**, de UR Teatro, dirigida por Helena Pimenta, o **El Público**, de Teatro del Sur, conducido por Francisco Ortuño, son muestras de la recreación espectacular de los textos que se mantienen como pautas esenciales de los montajes, los cuales no siempre logran trascender la inefable poesía sugerida por los autores.

Por otra parte, confieso que entre las ausencias de mi selección se hallan espectáculos como **Actores de provincia**, de Jorge Ricci, dirigida por Rafael Bruza con el Equipo Teatro Llanura, de Argentina, o **Viaje al centro de la Tierra**, de La Troppa, de Chile, que no pude ver durante las intensas jornadas del

FIT. Aunque no sea habitual en el procedimiento crítico más convencional, quiero dejar constancia de la nostalgia por esos espectáculos que todos allí coincidieron en el reconocimiento al trabajo actoral y a la elaboración de la puesta en escena... Lo demás queda en mis recuerdos.

Mucho se ha publicado en las páginas de esta revista sobre los espectáculos cubanos que estuvieron presentes en la décima edición del FIT. **Vagos rumores** y **Las penas saben nadar**, escritos y dirigidos por Abelardo Estorino con la Compañía Hubert de Blanck, junto a **Las ruinas circulares** y **Un elefante ocupa mucho espacio**, de Nelda Castillo, y **Safo**, de Antonia Fernández y Carlos Celdrán, todos del Teatro Buendía, ofrecieron distintas oportunidades al público del Festival. Un extraño azar unió los escenarios gaditanos a espectáculos aparentemente distantes, pero que se mantienen unidos por sus motivaciones raigales. Milanés, El Negro, El Quijote, Sancho, Safo o esa Actriz que intenta sofocar sus penas confesando las frustraciones cotidianas o "históricas"; todos nos devuelven la imagen registrada de nuestra dinámica identidad, a pesar de las distancias y del contexto inusual en que volvían a tomar luz. Circunstanciales, historizados, realistas u oníricos, estos espectáculos nos hablaron allí, otra vez, de certezas y alumbramientos que van más allá, mucho más, de contingentes carencias y especiales oscuridades programadas e imprevistas.

Estorino, Adria, Flora, Raquel, Nelda, Antonia, Carlos, José... alumnos y maestros renovamos las miradas. Tal vez por eso comprendí con mayor claridad la vigorosa lección de entrega



• Un elefante ocupa mucho espacio. Grupo Buendía, Cuba.

artística y profesionalidad de René Losada, Alfredo Alonso y Adria Santana, esta última merecedora del Premio de la Prensa a la Mejor Actriz del Festival. En Cádiz presencié una de las funciones más emocionantes de **Vagos rumores**. La austeridad y la pulcritud de la puesta, afianzada por la precisión y el dramatismo con que Saskia Cruz ilumina las alucinaciones del poeta matancero, fueron elevados por la convicción y la amplitud de registros e intenciones que matizan la presencia de los personajes y, sobre todo, por la armónica proyección de energías que los actores lograron tender desde la escena hasta la platea.

En el ámbito de los unipersonales, Adria Santana en **Las penas...** y Antonia Fernández en **Safe**, mostraron madurez y fuerza interpretativas. Reafirmaron el dominio de la escena como espacio que les es indiscutible. Desde la cruda y simple realidad de la actriz solitaria que procura trascender su rutina existencial y profesional, Adria recrea un pedazo de historia que muchos compartimos, apelando a resortes emocionales desgarradores que ella, sin estridencias malabares, manipula ante el espectador para comprometerlo dentro de sus conflictos. Antonia, por su parte, narra y evoca una figura mítica. Con **Safe** nos trae también una época, trae otros "fantasmas", otras ilusiones que, entre copas y boletos, entre The Beatles y nostalgias por otras tierras donde el amor también puede ser distinto, paso a paso se desgastan hasta la muerte indiferente. **Safe**, junto a Antonia, transgreden convicciones mientras convoca un gesto de alivio para su soledad, que puede ser también la pena de cualquiera de nosotros hoy, o quién sabe cuándo.

A **Las ruinas...** y **Un elefante...** los volví a ver después de mucho tiempo. Como viejos amigos nos reencontramos tras no pocos viajes y estancias prolongadas compartiendo experiencias con otros hombres. **Las ruinas...** alimenta sus imágenes con la fuerza de la ritualidad. Desde allí convocó a los espectadores para participar de su propio misterio, del que emanan los destellos perdurables de nuestros ancestros. El Elefante ocupó mucho espacio, pero éste fue aún



• **Safe**. Grupo Buendía. Cuba

KIKI

estrecho para sus dimensiones. El espectáculo funcionó como una fiesta de colores y juegos infantiles en la que cientos de niños y adultos levantaron sus anclas en el Museo del mar y soñaron bajo el sol del mediodía.

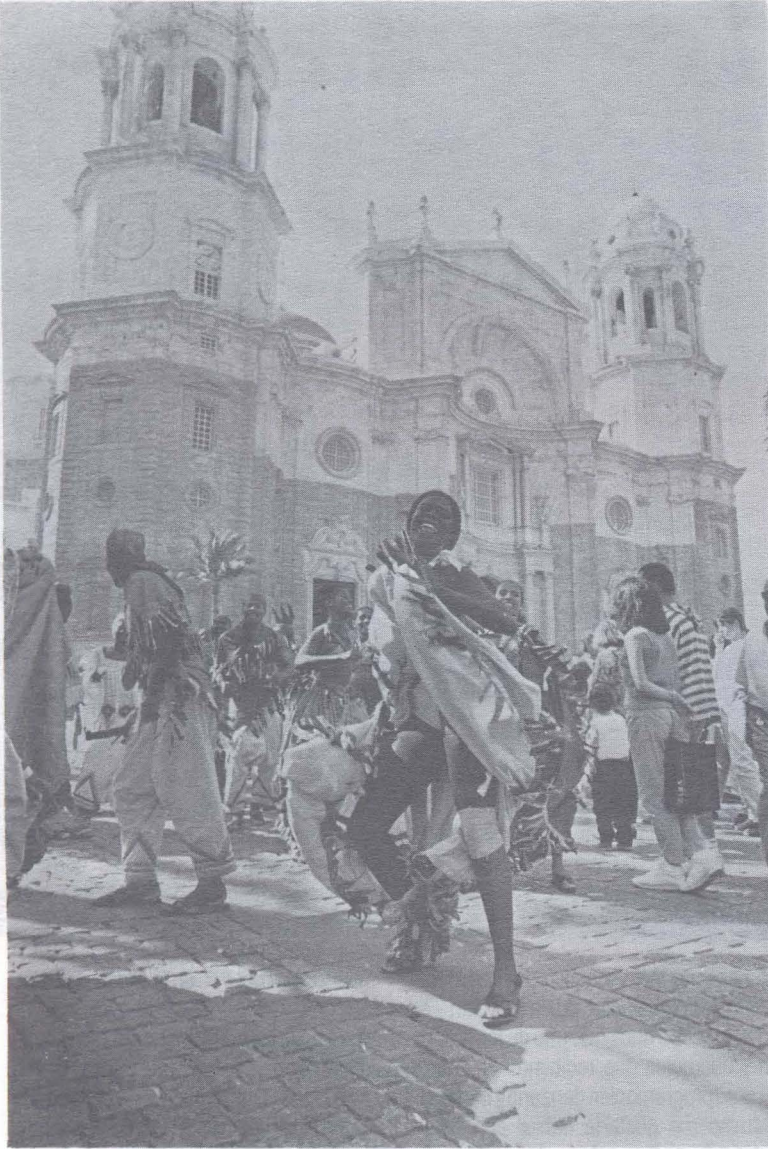
A pesar de mis escasos conocimientos en la materia, guiado por la intuición y el placer, debo decir que uno de los mayores estímulos que recibimos en Cádiz fue su programación danzaria y musical. Mucho me gustaría hablar con detenimiento de **Tangokinesis**, de Argentina; **República de Danza**, de Brasil, o **Danza'88**, de España; sin embargo, sólo puedo asegurar que funcionaron como expresiones de alto nivel artístico, profundamente vinculadas al lenguaje característico de sus regiones oriundas con un notable matiz contemporáneo universalizador.

En este sentido prefiero apuntar solamente la grata sorpresa que nos deparó a todos el Grupo Buendía Havana, dirigido por Marietta Valuens. La música cubana de todos los tiempos adquiere en sus voces y ritmos un espíritu encantador. Sus canciones resultan como antiguas historias contadas por estos

marinos del teatro que por un momento abandonan los afeites y las máscaras para hablarnos con otros lenguajes. El público de Cádiz los premió con sus reclamos, después de sus bailes y ovaciones. Esa puede ser la mejor gratificación compartida por todos en la tibia noche final del FIT en la Plaza de Falla.

Pero no puede cerrarse esta crónica sin mencionar la brillantez del Ballet Folklórico Cutumba, de Santiago de Cuba, dirigido por Roberto Sánchez, que conmovió realmente a toda la ciudad. Sin dudas, el grupo ofreció tanto en el pasacalle como en su única función en el Gran Teatro Falla, esa noche totalmente lleno (uno de los momentos de mayor impacto artístico del FIT). Me uno a todos los que guardan el grato recuerdo de estas jornadas y otra vez felicito a mis amigos del Cutumba con la esperanza de que su vitalidad y frescura no se pierdan por ningún camino de extravíos o tentaciones triviales.

Entre homenajes y encuentros, procurando dilatar las fronteras del Festival más allá de los escenarios y sus espacios habituales, los eventos especiales del FIT permitieron aglutinar nuevamen-

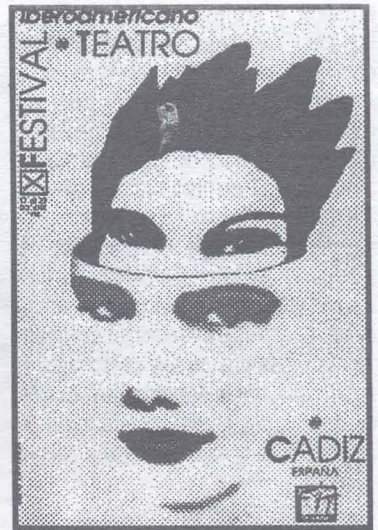


• Cutumba, Ballet Folklórico Afro-cubano de Santiago de Cuba.

te a críticos, profesores, directores de festivales internacionales y gentes interesadas en la profesión teatral y, sobre todo, en conocer y difundir la obra que se construye día a día en Iberoamérica. Esta área del evento merece una cobertura significativa, pues también en esos encuentros se tejen lazos que fundamentan nuestras obras al ser valoradas conjuntamente desde muy diversos puntos de vista. Al valor y lugar incuestionable que el Festival Iberoamericano de Cádiz ha conquistado para los creadores de esta parte del mundo, han contribuido siempre los numerosos eventos espe-

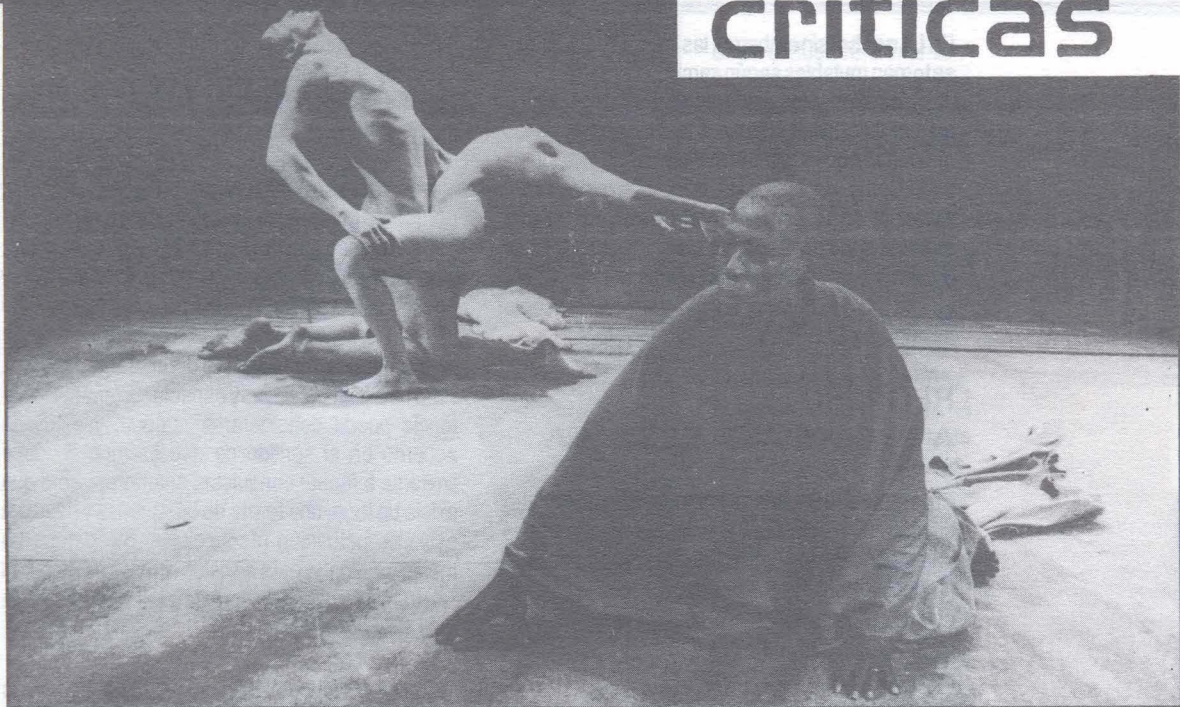
ciales que durante diez años, como instancia de reflexión necesaria, han acompañado a la muestra teatral. Sin ellos, Cádiz no sería la misma cita. Por eso hay que defenderlos de la contaminación y la rutina.

Ojalá el azar y el teatro nos deparen nuevos encuentros en Cádiz. Hermanos en los festivales y también en la vida que soñamos e intentamos construir, desde esta Habana nuestra, tal vez sin tanto salero, pero sí cargada de otras muchas cosas, rememoro los avatares del FIT, como un encuentro entrañable.



Sé que tan apresurada crónica no puede abarcar la totalidad del evento; no obstante, al deshacer la madeja siguiendo uno de sus hilos posibles y compartiendo lo que quedó en mí como algo perdurable, deben seguir también los otros hilos que desde la trasescena del FIT, tejen hombres y mujeres laboriosos y persistentes cuyo listado puede ser extenso. Manoli, las Carmen, Eduardo, Manolo, Mórtimer... y otros tantos comandados por Don Pepe, vuelven siempre a la memoria y al cariño de los creadores que han encontrado en ellos voluntad y disposición para abrir las puertas y apostar continuamente por los caminos hacia el futuro. Los hombres del teatro, integrados en una gran escena que nos une, añoramos siempre nuevas oportunidades para los encuentros: las luces de Cádiz permanecen encendidas en todos nuestros horizontes. ■





LESSY

## IRRUMPE EN LA LUZ DE LA NOCHE

Amado del Pino

Ganadora del importantísimo Premio Tirso de Molina y conocida con el placer de la exclusividad en lecturas institucionales o privadas del propio Abilio Estévez, **La noche** es uno de los títulos que se esperó con más ansiedad en el teatro cubano de los últimos años. Resulta coherente que haya sido Teatro Irrumpe el colectivo destinado para llevar a las tablas una obra tan hermosa y nutricia, pero también tan compleja como ésta. Se recordará que en Irrumpe se estrenaron **Un sueño feliz** en un montaje de Roberto Blanco trabajado con Abilio, que perfiló y dimensionó el texto original publicado en **tablas**, y **Perla Marina**, discutido debut como director de Roberto Bertrand, muy dentro de la atmósfera creadora de Blanco y con el indudable mérito de permitir el acceso al disfrute de una obra teatral que es también homenaje a lo mejor de la lírica cubana de este siglo. En el caso de **La noche** se sabe de un acercamiento de Estévez a la puesta en escena que dio paso al trabajo de los jóvenes directores Mario Muñoz y Ariel Wood con la decisiva colaboración, al final del proceso, del maestro Roberto Blanco.

Con **La noche**, Estévez se propone un singular viraje en su producción dramática. No abandonará el tono sentencioso, el afán poético ni la voluntad trascendente, pero lo hará de forma tal que el dramaturgo que va de **La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea** a **Santa Cecilia**, parece a ratos otro de los autores que se citan intertextualmente. Este nuevo texto sugiere una mayor concentración y a la vez flexibilidad escénica; un sistema de diálogos de más amplio registro y otras cualidades estéticas y hasta filosóficas que permiten aventurar el criterio del nacimiento de una nueva etapa en su dramaturgia que, eso sí, no desaprovecha el legado de su sólida obra anterior.

Una de las características de la obra de Estévez que alcanza su culminación en **La noche** es el propósito de o bien rehuir la naturalidad -como en **La verdadera culpa...** y algunas zonas de **Perla Marina**- o bien jugar con ella como en **Un sueño feliz** o en muchos momentos de **Santa Cecilia**. Pero en **Un sueño feliz** y hasta en varias escenas de **Perla Marina**, hay matices que permiten suponer cierta caracterización de los personajes.

En **La noche**, sin embargo, las criaturas escénicas se toman mutables según cambia la situación, y los posibles elementos del carácter responden mucho más al fluir de las ideas o a la concepción de las atmósferas que a signos reveladores de individualidad. Como en el Piñera de **Un arropamiento sartorial en la caverna platónica** o el de **Las escapatorias de Oscar y Laura**, no se trata ya de construir personajes que se alejen del realismo o que lo parodien, sino de dinamitar el concepto mismo de personajes.

## REGRESO A LA COMPAÑÍA ESCENICA

En lo que va de década se hace evidente en el teatro cubano una sobreabundancia de espectáculos unipersonales que han aportado a nuestra escena no pocos momentos de esplendor, pero que abocan a varios peligros. Es comprensible que, en circunstancias económicas difíciles y con un movimiento artístico multiplicado -para algunos críticos hasta el exceso-, en proyectos diversos se acuda al trabajo con un solo actor en busca de brevedad en el equipo. Puede hablarse también de cierta afluencia de espectáculos con dos o tres actores en un ambiente de cámara, o bien de obras extensas resumidas con elencos escasos. No tengo nada en contra de estas variantes, ni siquiera de que entre los factores de este fenómeno exista la legítima *necesidad* de promover la puesta internacionalmente. Lo que no puede ocultarse es que en un repertorio donde imperan monólogos y obras de dos personajes, se empobrece la dramaturgia y se limita la formación de los jóvenes actores.

Entre los méritos iniciales de **La noche** está precisamente el tratarse de un espectáculo de compañía, con un trabajo esmerado en las interrelaciones de los personajes, lo que significa una formidable oportunidad para los teatristas que comienzan y un entrenamiento impostergable para los que han alcanzado cierta madurez.

Aunque firmado por Wood-Muñoz, la asesoría de Roberto Blanco parece haber sido decisiva en la imagen final de **La noche**. La mano del experimentado creador es visible a todo lo largo de la puesta. El manejo de los espacios, la profundidad del ámbito escénico, el uso de composiciones plásticas a partir de los actores y sus vestuarios, son claramente vinculables con la estética de Blanco y con ese sello de trascendencia, pulcritud escénica y vigor que caracteriza a Irrumpe desde la reposición de **María Antonia**, aquella premiada **Fuenteovejuna** o **De los días de la guerra**. Algunas de las escenas de esta puesta me recordaban

a **Mariana** por la relación entre el equilibrio de los espacios y la sobria conceptualización, o a **Los enamorados** por la agilidad del trabajo interpretativo, especialmente en los actores jóvenes.

No se trata sólo de una labor grupal, legítima, porque los personajes sean relativamente numerosos y el elenco amplio para los tiempos que corren, sino porque los personajes-actores se mueven y hablan con el sello de Teatro Irrumpe. Confieso que llegué a temer que esto se perdiera debido a cierta improductividad del colectivo durante algunos años. Para otros especialistas y espectadores, esta insistencia puede considerarse retórica, y estoy de acuerdo en el sentido de que Irrumpe no debe limitarse a repetir conquistas anteriores. Pero que exista un tono, una forma de búsquedas y hasta un estilo de actuación reconocibles, me parece un mérito cardinal, y más en estos tiempos en los que el crecimiento cuantitativo puede poner en peligro la singularidad artística.

También es encomiable, a mi modo de ver, la reiterada vinculación entre Irrumpe y el dramaturgo. Un verbo literario y teatral de la complejidad y la fuerza que tiene la obra de Abilio Estévez, se aviene con una suerte de especialización por parte de los demás creadores, quienes de un texto a otro van entrando en el cosmos de su poética, sus obsesiones y sus ideas. Por ello, es agradable ver en **La noche** actores que estuvieron en **Perla Marina** y en **Un sueño feliz**.

## DE LA ABSTRACCION A LA FIESTA DE LOS SENTIDOS

Desde el punto de vista actoral, **La noche** es una obra peculiarmente difícil, pues aunque se trata de seres más bien simbólicos o abstractos, sin una personalidad a la manera del drama psicologista, son a la vez criaturas portadoras de una poderosa sensualidad, que aunque no se adentran en lo cotidiano, pasan por esperanzas, angustias y definiciones cercanas a las del hombre común.

La puesta en escena ratifica el protagonismo del personaje de La Madre, una presencia paradigmática, recurrente en la dramaturgia de Estévez. En **La verdadera culpa...** la madre y el padre significan dos ingredientes de la personalidad del poeta, dos opciones para su proyecto de vida. Pero en **Perla Marina** lo materno parece representar un ideal nostálgico que va más allá de las relaciones familiares.

Susana Alonso, que asume aquí el papel de La Madre, es una actriz de larga y fértil trayectoria en





el teatro cubano; aunque fue fundadora de Teatro de Arte Popular, es en Iruumpe donde han encontrado plenitud sus formidables recursos histriónicos. No podré olvidar aquel ensayo general de **Mariana**, la histórica puesta de Blanco, en que Susana compartió el diálogo con Liliam Rentería.

En la caracterización que nos ocupa me desconcertó un tanto su vestuario que enfatiza -pienso que demasiado evidentemente- el autoritarismo del personaje. La Alonso sostuvo una parte de la dinámica del espectáculo y ratificó el encanto de su voz y de una presencia escénica con un sello distintivo. Es éste un caso en que cuesta distinguir, por lo orgánico de la apropiación actoral, dónde termina el dramaturgo y dónde comienza la puesta en escena.

En **Perla Marina** destacué la fuerza y la plasticidad de Walfrido Serrano y sigo recordando su Ángel de la Jiribilla, criollísimo e irreverente como toda una revelación de un actor que comienza. Sin embargo, en **La noche**, Serrano no logra imponerse de esa forma rotunda. La angustia existencial de El Hijo se queda un tanto en una proyección muy general y, aunque vuelve a demostrarse el formidable entrenamiento del intérprete, su voz y sus reacciones escénicas no figuran entre los más recordados del espectáculo.

Alicia Mondevil es una de las teatristas con más tiempo de trabajo en Iruumpe y en su proyección está ese sello, discutido pero eficaz, que distingue al colectivo. En **La Serpiente** se aprecia su identifi-

cación con la dramaturgia de Estévez, aunque en algunos parlamentos puede reconocerse un parecido demasiado explícito con su **Cassandra de Perla Marina**. Por su parte, Olga Lidia Abreu se ve más segura que en anteriores puestas del grupo, pero deberá cuidar un tono que tiende en exceso a lo recitativo.

Espectáculo espléndido, explorador de las posibilidades escénicas, interpretación coherente de un texto peculiarmente revelador, **La noche** puede considerarse un acontecimiento en nuestro panorama teatral. La señalada huella de la estética de Roberto Blanco no ignora ni descalifica el trabajo de Muñoz y de Wood, de quienes nuestra escena se nutrirá seguramente en el futuro. Por la riqueza conceptual de esta obra puede asegurarse que sea asumida por otros creadores con disímiles variantes y subrayados. Esta opción parece estar latente desde los tres finales posibles del texto.

**La noche** fue estrenada en el Festival de Teatro de La Habana, práctica nada aconsejable, pues a la tensión de todo estreno se suma la rapidez maratónica de un evento como el nuestro. En la primera temporada habitual de funciones, la respuesta del público fue más serena, madura, inteligente. Como advertí en un ensayo inédito sobre la dramaturgia de Abilio, siempre habrá quien se escandalice con lo descarnado o "agresivo" de **La noche**; sin embargo, ya se sabe desde siempre en el teatro que el verdadero arte no busca festinadamente lo escandaloso, pero tampoco soporta el temor a la polémica. ■

# ABDALA

## LA LIBERTAD QUE PROPONEN LAS REGLAS

E. S. D.\*

El Festival de Teatro de La Habana inauguró su edición de 1995 con un espectáculo inusual para estos casos: una puesta en escena del teatro para niños realizada con muñecos, que se alza sobre un texto alejado, desde hace mucho, de nuestros escenarios.

El espectáculo **Abdala**, sobre la obra homónima de José Martí, es un proyecto que se gesta en la colaboración fraterna que, desde hace varios años, viene produciéndose entre Armando Morales y Sahimell Cordero.

Con anterioridad ambos habían trabajado juntos como director y actor, respectivamente (**Papito**, **Erase una vez el mundo al revés** y **El infierno**, Teatro de la Villa, 1992 y 1994). Mas el diálogo creador entre ambos trasciende las fronteras que marcan los créditos de una u otra puesta en escena y, así, Armando acompaña la creación de Sahimell de **Pelusín Frutero** y Sahimell las de **La República del Caballo Muerto** o **En familia**.

En **Abdala** ambos compartirían toda la preparación del hecho artístico: desde la concepción, el diseño y la realización de los muñecos, hasta la animación de los mismos en el escenario.

Cuatro figuras de singular tamaño en papier maché, semejando tallas en madera y las máscaras propias de las culturas africanas, una alfombra que define el espacio escénico, un paño rojo y dos actores, componen el espectáculo. Sin embargo, desde su estreno en el Festival, **Abdala** es objeto de meditación y polémica. Muy diversas valoraciones se despliegan ante sus resultados.

La versión escénica respeta íntegramente el texto y su sentido de oratoria. **Abdala**, como se sabe, es un vibrante discurso en verso, escrito por el joven Martí a la edad de dieciséis años, que presenta, en esencia, dos fuerzas antagónicas en conflicto, de modo claro, directo, sin detenerse en sutilezas o matices. Es una obra de tesis, que apenas repara en las características y circunstancias de sus enunciantes.

De inmediato hay dos retos: la dicción de un texto en verso y el relativo estatismo de la acción, cuyo agente primordial es la palabra.

Desde otro punto de vista, también podría plantearse la pregunta: ¿Qué aportaría, a la lectura del texto, su versión escénica? ¿Qué descubrimientos de sentidos podría ésta hacer?

La primera conclusión que extraigo de lo visto es que estoy ante un proyecto aún en camino, algo complejo e inacabado.

De inicio, los actores todavía no consiguen dominar el difícil texto en verso, cuya enunciación, aun cuando muestra zonas de búsqueda en el trabajo de voz, resulta monocorde, casi siempre en un tono alto, que no brinda matices ni sorpresas, y que apenas si permite seguir los extensos monólogos y réplicas de cada personaje sin que la atención quede embotada.

Para darle otra vuelta de tuerca a las difíciles premisas textuales, hay que añadir que el espectáculo -concebido en una estética del ascetismo- se propone trabajar el texto martiano sin más apoyo que los títeres y las figuras de sus animadores; incluso el mundo sonoro queda reducido a las potencialidades del lenguaje hablado.

Entonces, **Abdala** presenta ocasión propicia para discutir, una vez más, el tema de la presencia del títere junto al titiritero; pues, si bien la aparición escénica del intérprete humano desmitifica y complejiza la percepción que se hace del muñeco y del hecho artístico que se propone a nuestra visualidad y a nuestra emoción, en la mayoría de las veces en que este código se ha ofrecido a mi experiencia, no aparece totalmente logrado. Es también el caso de esta propuesta, aun cuando en ella se conjuguen recursos ya ensayados por estos creadores en **Papito**, como la manipulación que se hace aquí del muñeco, la relación entre el actor y la figura animada (**Abdala**, Escena VII, Espirita y Elmira); o en **Erase una vez...** donde se prueba la distribución de atributos de un personaje (gestualidad, voz) entre varios actores.

Pero el asunto está en que otra vocación distingue a **Abdala**, y en ella hallo la motivación para escribir estas páginas. El espectáculo está inscrito en el camino de toda una sinfonía técnica, de búsqueda de las potencialidades que brinda la evidenciación de las relaciones entre el actor y el muñeco. Esta es la primera regla, de hierro, que ambos creadores se



EXPOSITO

imponen. La segunda, que dicha exploración transcurra -y así no habría deslices, concesiones-, en el espacio de un texto de intensa sobriedad, nada menos que un ferviente alegato poético, de una connotación manifiestamente ideopolítica.

Armando Morales lo sabe y lo reafirma cuando al leer la nota que el propio Martí coloca bajo el título, la dice desde su trascendencia: "Escrito expresamente para la Patria", refiriéndose al periódico *Patria* que él mismo fundara. Morales reinterpreta: "Para la Patria".

Es, sin dudas, un homenaje, desde los teatristas, a aquel que pasados cien años de su deceso nos sigue acompañando; pero, quien conozca a Armando Morales y a este joven en quien encuentro su feliz discípulo, sabe que la cubanía de ambos no queda reducida a estas señales.

**Abdala** se retoma porque, en efecto, es un texto -del más grande de los cubanos- escrito para el teatro, y porque se encuentra entre las obras que nuestros jóvenes estudian en la enseñanza general; pero tal vez por su univocidad y por su estética propia de otra época histórica, necesitaba de otros resortes para volver a nuestros escenarios.

Por ello, la variedad necesaria a la temporalidad en que transcurre una acción escénica, la distribución de las cargas dramáticas, el ascenso propio de la dramaticidad presente en la historia que se cuenta, se planean de un modo desnudo, explícito, en las variaciones técnicas que se introducen en la anima-

ción de los muñecos, en el despliegue de los recursos interpretativos que -a medida que la acción avanza, y con ella se eleva la intensidad dramática- se complejizan cada vez más hasta llegar al virtuosismo que demanda el desdoblamiento del titiritero, quien, mientras manipula un muñeco, da voz a otro: justamente su antagonista en la trama.

Así, en la escena clímax, la madre, en la persona del intérprete, explora, conoce y comparte los sentimientos del hijo, y lo mismo se nos devuelve del hijo hacia la madre, en un juego de espejos binarios.

Por las posibilidades de su oficio, los titiriteros hacen aparecer cuatro actantes en el escenario, en una situación originalmente referida a sólo dos personajes. Estos se distribuyen, se intercambian, se comparten. Y el actor y el títere multidimensionan el espacio, violentan sus aparentemente inexorables límites físicos y le confieren profundidad y superposición de tiempos y planos.

En suma, lo nuevo, lo que busca conquistar, sorprender, en el manejo de un texto tan cercano a nosotros es, precisamente, el tipo de discurso en que aquél se inscribe ahora.

Paradójicamente, otro texto dramático, desconocido, que señalara sobre sí la atención del espectador, no hubiera brindado terreno propicio a tan compleja experiencia. El tratamiento de un texto con las características ya antes apuntadas, obligó a Armando Morales a hurgar en su arsenal inagotable de recursos expresivos. A la par, estos recursos viabilizan su potenciación gracias a la proximidad que tenemos con el texto referencial.

No obstante, creo que el trabajo no ha concluido. El estreno de la propuesta y sus primeras representaciones son, apenas, un adelanto, una muestra de lo que se pretende hallar en el camino elegido.

Contrariamente a lo que muchos opinan, en el arte son precisamente las reglas las que permiten la libertad de creación del artista. Es así como admiramos, asombrados, la potente energía que se irradia de las actuaciones más altamente codificadas.

Bienvenida sea, entonces, la severa reglamentación de la cual percibo que parte este espectáculo; mas, siento que todavía le falta consecuencia con sus propósitos y con sus premisas. Incluso, creo que demanda un ciclo de entrenamiento del actor y de exploración que no están cumplidos.

En dos palabras: el proyecto vale, más aún: nos es necesario, pero le falta maduración y prueba.

Ojalá que estas breves reflexiones contribuyan a alentar la tenacidad en tan alto empeño. ■

\* Esther Suárez Durán.

# D'DOS EN UNO

Felipe José Oliva

En una estimulante y dinámica noche septembrina a finales del recién celebrado Festival Internacional de Teatro de La Habana, la suerte me deparó presenciar la puesta en escena de un colectivo prácticamente desconocido por el público capitalino: Teatro D'Dos, cuya sede radica en Caimito, pequeño pueblo de La Habana que ya, por alojar entre sus calles a este grupo profesional, está llamado a convertirse en un lugar legendario donde, día tras día, el arte escénico hace milagros.

## ENCUENTRO FORTUITO

Lo fortuito para mí estriba en que la programación de ese día para la sala Antonín Artaud, del Gran Teatro de La Habana, contemplaba, además del mencionado colectivo cubano, la presentación de un grupo español (Teatro Estudio de Madrid) que brilló por su ausencia y que, lógicamente, constituía un gancho de atracción para los espectadores, ávidos de ver algo más que las representaciones de nuestro patio. O sea, lo que me atrajo a esa calurosa salita no fue precisamente la agrupación nacional y no por desdenar lo nuestro, sino por la falta de información acerca de su trabajo y, en especial, de la potencialidad creativa de su director general, Julio César Ramírez.

Al saber que, sin previo aviso, la programación estaba afectada, me indispuse psicológica y artísticamente a entrar a la Artaud. No obstante, por motivos que intenta explicar la parapsicología, acudí al encuentro con D'Dos, temeroso de enfrentarme a una puesta pretenciosa que, si no defraudadora, no sumara puntos y estrellas a mi ancestral admiración por quien fuera verso y acción, carne y luz de España, coplero y cantaor del mundo: Federico García Lorca.

## FEDERICO EN DOS

Antes de los cinco minutos de haber ocupado mi asiento en una de las gradas de la sala, comprendí que, de forma mágica y no exenta de cierto misticismo, había traspasado las puertas de lo efímero y lo intrascendente para entrar al reino del Arte con mayúscula, que es ése el que llevan a cabo las actrices Yacquelín Rosales y Daysi Sánchez, quie-

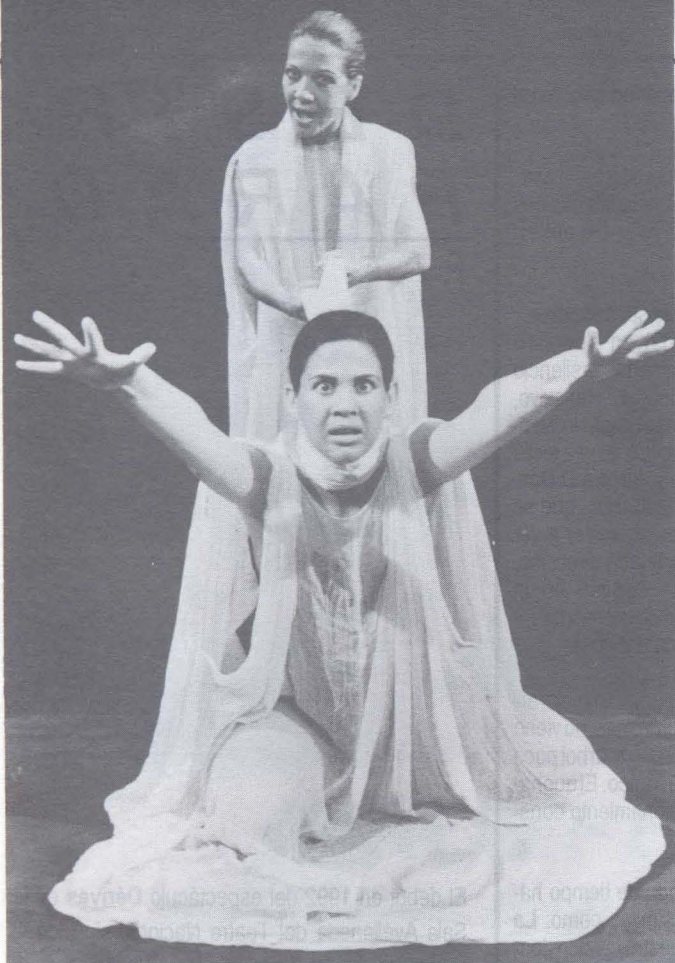
nes, bajo la égida de Julio César, recrean en las tablas a un Lorca de primerísima magnitud, en la que no sólo está el poeta y el hacedor de dramas, sino el hombre español, reflejo epocal de la violencia y la ternura que inciden en los personajes femeninos de sus obras.

De forma desenfadada pero sagaz, esotérica e incisiva, pragmática y hermosa, D'Dos nos catapultó al paroxismo estético lorquiano, en una simbiosis teatral entre texto y acción, esencia y presencia, intencionalidad y abstracción, en un todo armónico y preciso, sintético y expansivo que, desde los primeros destellos, acapara la atención de los espectadores, quienes, en una catarsis bienhechora, siguen verso a verso, parlamento a parlamento, el discurso poético-dramático de **Federico**.

A cargo de Yacquelín Rosales la selección fragmentada de las obras del genial andaluz, su arreglo dramático cumple al pie del tempo escénico su rol cohesionador, que parte del "Poema doble del lago Edem" y cae, sin ruidos altisonantes, en su prosa sobre qué es la poesía y el teatro, definitiva de sus postulados artístico-literarios, para insertarse, sin amarras, a **Doña Rosita la soltera** en su etapa juvenil, en los 30 y en la vejez. Luego, Yacquelín y D'Dos nos hacen inmiscuirnos en la privacidad de la relación conyugal de Juan con Yerma, personaje que da título a la obra y que pervive como una de las grandes trágicas del teatro español de todos los tiempos.

Seguidamente, la traición se pone de manifiesto en **Bodas de sangre**, recalcando el contrapunteo entra la madre del novio y la novia, con pinceladas de los labradores que sirven de testigos en los nefastos acontecimientos donde el amor se bate contra el honor a cuchillazos.

**La casa de Bernarda Alba** cierra con broche pasional este hermoso homenaje a Lorca. La escena escogida es la de Adela y Martirio y su franca disputa por un hombre; historia de amor en que el destino se llama Bernarda, y la muerte, Martirio, prolongación de la madre y ejecutora de su hermana.



JOSE TITO MERIÑO

Unidos por el hilo invisible del talento histriónico, poesía y teatro van de la mano hacia el espectador en un todo único e indivisible, en el que la fluidez del espectáculo nos habla de la acometida de trabajo que ha realizado Teatro D'Dos para salir airoso en tan delicada y ambiciosa empresa.

De asombrosa, bien pensada y lograda puede catalogarse la gestualidad coreográfica que prima en **Federico**. La expresión corporal de las actrices, cada desplazamiento, cada gesto que entraña movimiento, están sentidos y resueltos coreográficamente, sin que esto signifique que se pasen todo el tiempo bailando. En ningún momento lo hacen. Pero no por ello dejamos de percibir el arte y la magia de la danza durante el transcurso del espectáculo.

Daysi Sánchez, graduada en danza moderna, tiene a su cargo la dirección de movimientos de esta y de las otras puestas del grupo, nueva modalidad donde cada movimiento lleva implícita una carga físico-emotiva que atomiza la credibilidad en los actores y provoca efervescencia estética en los espectadores.

Trabajo difícil, profundo, que demanda un extraordinario nivel de concentración en los actores (actrices en **Federico**) y una alta dosis de creatividad,

amén del fuerte entrenamiento físico, la actuación depurada y una dirección artística muy segura de lo que persigue.

## DE COMO D'DOS CREA SUS MAGIAS

Según Julio César Ramírez, el método del grupo es el siguiente: se toma un texto dramático y, con todo el respeto autoral posible -sin soslayar diálogos ni violentar o escindir la composición dramática-, se crea una versión con puntos de vista propios. Se describe la puesta idílica que implica discusiones conceptuales. Luego, concurren los procesos de análisis y entrenamiento de actores, la proposición de movimientos básicos y un entrenamiento específico acorde con la partitura gestual concebida hasta alcanzar pleno dominio en su montaje. Es un trabajo intenso de equipo.

Por otra parte, los sonidos son producidos por los actores en sus espectáculos: en **Federico**, golpeando las actrices el tablado, dando palmadas, haciendo voces, ruidos, coplas, canciones... Estas últimas salen de la improvisación de los actores en una etapa determinada del trabajo: se piensa una melodía y se desarrolla hasta llevarla a tema musical que se incorpora a la puesta.

Todo esto genera un proceso de culminación que se mantiene o cambia según su funcionalidad con el público.

## DOS ES IGUAL A CUATRO

Para D'Dos (fundado en 1990) "la experimentación constituye la base fundamental del trabajo. La búsqueda e investigación de nuevas formas expresivas dentro del hecho escénico han definido una línea estética, en la que no es necesario el despliegue de recursos escenotécnicos, ya que lo importante es el actor y sus potencialidades expresivas".

Partiendo de Stanislavski, técnica y esencialmente, el grupo asume de manera orgánica los distintos espectáculos como sucesos teatrales en los que el

nivel de plasticidad cobra tanta importancia como el texto o la actuación.

Su propósito primordial es "dar cuerpo y voz a esa comunidad formada por las dos unidades básicas del teatro: el público y los actores". De ahí el nombre del colectivo.

Hablando del "respetable" diré que su reacción o participación (¿no es lo mismo?) en **Federico** estuvo dada en el profundo, casi cortante silencio ideoestético con que siguió la puesta. Reflexivo, sorprendido (no era yo el único), espiritual e intelectual, apasionado y sublime, galopó, o tal vez levitó en el espacio-tiempo de lo bello y, junto a D'Dos, traspasó las barreras de los espectáculos que se guardan en la memoria y se desean volver a ver (todo a base de trabajo actoral y buena dirección, dado que sus puestas no se apoyan en la luminotecnia ni en la sonorización de las mismas, y apenas utilizan elementos escenográficos).

Señalar detalles escénicos que pudieran mejorarse, pequeñas sugerencias dramáticas, no viene al caso. Sería como detenernos ante un árbol poco florecido en medio de un bosque mágico. El quehacer de D'Dos implica un perfeccionamiento constante.

Diez estrenos en un breve período de tiempo hablan por ellos con títulos tan disímiles como: **La escuela de los parientes**, de nuestro clásico Joaquín Lorenzo Luaces (1826-1867); **¿Y quién va a tomar café?**, del reconocido dramaturgo José Milián; **Federico**, de Lorca y Yacuelín Rosales; **Gran temporada**, del cienfueguero Ricardo Muñoz, sobre un personaje -el Negro- del Alhambra; **Historia de un canario**, basada en **La casa vieja** de Abelardo Estorino; **Oficio de fénix**, monólogo de Julio César Ramírez, en tomo a la figura de Virgilio Piñera; **Obertura para hombre y violín**, del propio Ramírez, que cuenta la "historia" del músico mexicano Juventino Rosas y que, junto con **Federico**, fue llevada en 1994 a diferentes escenarios aztecas (doce ciudades en quince días!), con éxito de público y crítica. Asimismo, y de reciente creación, están **Deriva**, inspirada en la poética de Dulce María Loynaz, y **La noche**, espectáculo para niños, de Jorge Fernández (integrante del grupo), basado en el libro homónimo de la escritora Excilia Saldaña.

No por gusto Teatro D'Dos obtuvo en 1993 el premio Mensaje, creado por la Asociación Hermanos Saiz y la Unión de Jóvenes Comunistas para homenajear a noveles creadores habaneros, y en 1995 varios galardones en el Festival de Pequeño Formato, celebrado en Villa Clara, entre otros.

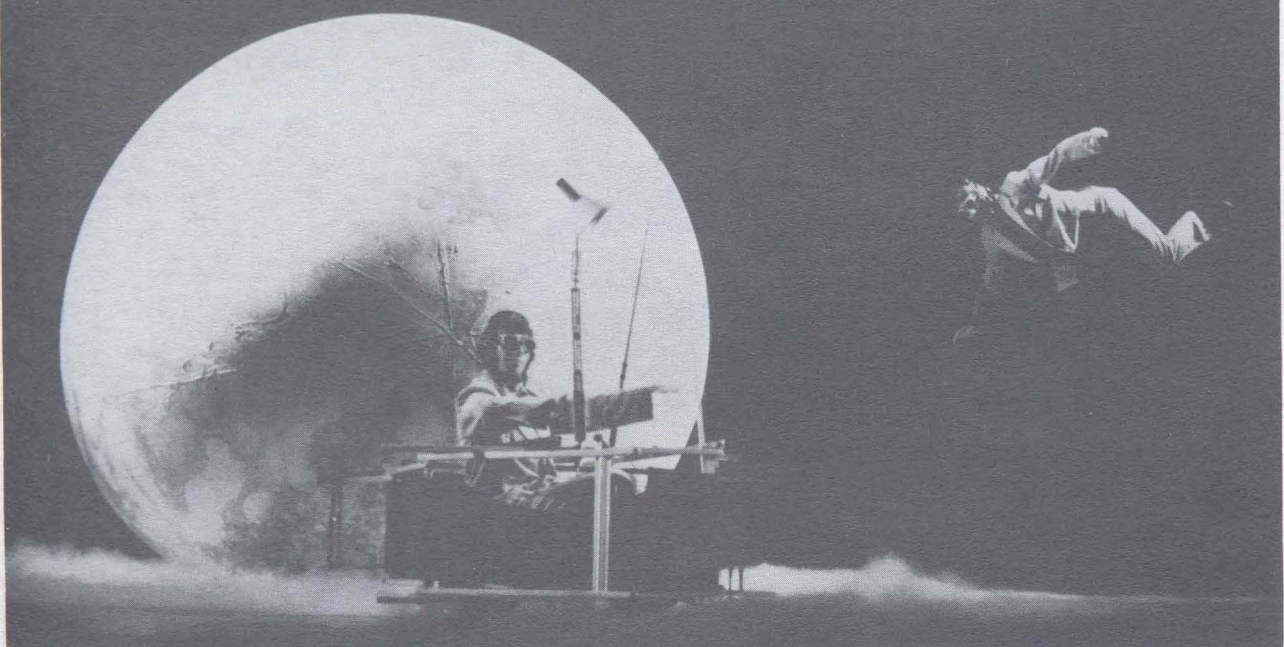
Nada, que hay que seguirles el rumbo. A la salida de sus puestas comprobarán que D'Dos se queda siempre en uno. Ese pudiera ser su lema. ■

# DESIRS PARADE

F. A.\*

El debut en 1992 del espectáculo **Dérives** en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional significó el primer encuentro entre la compañía de Philippe Genty y el público, la crítica y los teatristas cubanos. El deslumbramiento fue total. Mezclando la danza, el teatro, la pantomima, los títeres y el teatro negro para conformar lo que su director ha definido justamente como "teatro de imágenes", **Dérives** fascinó a una multitud de espectadores e impresionó a la crítica cubana, que consideró al espectáculo como uno de los mejores del año.

Por entonces, uno de los actores de la compañía explicó en conferencia de prensa el arduo y extenso proceso de trabajo y ensayos al que Genty -en un principio artista de la plástica y luego titiritero y director- somete cada una de sus creaciones, y mencionó entre los éxitos del conjunto un espectáculo estrenado en 1985 que había requerido siete años de preparación antes de ser presentado al público; se trataba de **Désirs parade**, el mismo que una década después de su estreno se presentaba en el mes de julio en una Sala Avellaneda tan repleta de público como en la primera visita de la compañía a La Habana tres años atrás.



## EL ESPECTACULO

Casi todos los títulos de los espectáculos de Genty resultan criptográficos, apuntan a diversos significados, y **Désirs parade** no es una excepción. Según el diccionario, *désirs* significa deseos y *parade* alarde, ostentación; pero en inglés *parade* significa eso mismo y también parada en el sentido de desfile. El director francés crea siempre sus obras con el fin de girar por el mundo, son espectáculos sin lenguaje hablado, aptos para ser comprendidos por espectadores de cualquier lengua, deliberadamente internacionales. El título podría significar entonces "alarde de deseos", "desfile de deseos" o lo que se quiera entender. De cualquier forma se trata de ambas cosas: un alarde de teatralidad, de efectos escénicos, y un desfile de imágenes de sueño. Y se sabe que los sueños son muchas veces deseos no realizados.

El desfile está dividido, según el programa, en tres actos y tres intermedios, aunque uno de esos llamados intermedios (*Tijeras*) da comienzo al espectáculo. Sue Hawksley, Iréne Panizzi, Ralph Hofmann, Harry Holtzman y Yacine Perret son los cinco actores-bailarines-mimos-titiriteros que se mueven durante hora y media por el tablado al

compás de la banda sonora de René Aubry -la cual incluye creaciones propias y a veces fragmentos de Mozart, Rossini y algún viejo fox-trot- y bajo la dirección coreográfica de Marie Underwood (Madame Genty).

Hay también en el equipo un mago de la iluminación, Gaëlle de Malgaive, que con sus cortinas de luz y sus precisos espacios de sombra contribuye en gran medida a crear el ambiente onírico del espectáculo. Son las luces de este artifice las que permiten a los muñecos y los actores flotar y volar ante los ojos del público sin que se advierta el mecanismo que lo propicia.

Comienza el espectáculo: un hombre con sobretodo y portafolio en mano, sujeto de brazos y piernas por unas cuerdas elásticas que no lo dejan avanzar, lucha por alcanzar unas tijeras que penden de una cuerda. Cuando finalmente lo logra, abre su portafolio, lleno de anteriores tijeras, y desaparece por donde mismo entró, halado por las cuerdas.

En "Crisálida", una mujer desnuda desata un paquete que hay en el piso y es tragada por él. Unos transeúntes desatan luego el mismo paquete, del que comienzan a sacar telas, cintas y finalmente



una mujer-títere que luego se duplica en otra idéntica. Las dos figuras bailan una erótica y sinuosa danza hasta que queda una sola, que se vuelve araña y luego una mariposa de alas enormes que desaparecen al final.

Llega un intermedio, "Indiferencia", en el que el mismo hombre del sobretodo y las cuerdas trata de alcanzar a una exuberante e impasible mujer. Cuando lo logra, bailan un fox-trot, ella lo desata... y el cuerpo del hombre cae inerte como una marioneta a la que se le han cortado los hilos.

En "Vértigos", dos hombres están sentados junto a una tumba. Uno de ellos es tragado y la tumba explota. Un feto-títere sube y baja, entra y sale en la tumba. El hombre saca una tela interminable de su nariz. Aparecen tres cabezas, luego otras tres unidas a unas telas grises y elásticas que se fijan a las rodillas y pies de dos parejas de actores que bailan así como coristas por el escenario.

Un último intermedio, titulado "Libertad". Del espacio escénico pende un sol corpóreo. El hombre del sobretodo y las cuerdas se acerca trabajosamente a él, saca una escalera, sube, lo agarra, se lo pone de sombrero, enciende entonces una antorcha y la sostiene en alto con su mano derecha, cual una masculina Estatua de la Libertad.

"El vals de las sillas" es el cuadro final, y a la vez el más complejo y elaborado. Un hombre con una extraña y complicada silla de extensión, dos tanques a la espalda y un sifón de fumigación. El hombre lanza un líquido al aire en mil figuras. Aparece una pequeña sirena-títere en el aire que después se transforma en una sirena-mujer que danza con el hombre. La silla se hace enorme y el hombre y otro más juegan subiendo y bajando por ella. Empieza a aparecer una esfera elástica y gigantesca. Uno de los hombres se sube a ella y juega. El otro ha construido con la silla una especie de nave que entra mientras el otro flota en el espacio. Uno de ellos se miniaturiza como títere, se sube a la esfera con una bandera norteamericana



y la entierra, de manera que la esfera se desinfla como un globo.

El espectáculo termina y el público, maravillado, se pone de pie aplaude y grita "¡bravo!". Los actores salen a saludar tres, cuatro, cinco veces. Se encienden las luces de la sala y la multitud se retira. Y cabría preguntarse: si a la salida del teatro hubiera un grupo de encuestadores que le pidieran al público relatar de forma más o menos pomenorizada todo lo que ha sucedido sobre el escenario, ¿cuántos serían capaces de hacerlo?

Hemos visto un chorro de imágenes, un cúmulo de acciones, un desfile de trucos y efectos escénicos extraordinariamente bien realizados, que nos deslumbran, pero que también, por su excesiva acumulación, llegan a abrumarnos. Al terminar de ver este espectáculo recordaba aquellos tiempos de finales del XIX, cuando el teatro de títeres mundial comenzó a perder la significación, la intención y el sentido que había tenido antes para convertirse en un simple vehículo de deslumbramiento.

Era la época del esqueleto-marioneta que se descoyuntaba en el aire, del hombre gordo que se fraccionaba al instante en varios hombrecillos, del ave que ponía un huevo del que salía otra ave que ponía otro huevo, y así, hasta el infinito; la época en que el objetivo mayor del *show* era que el espectador se preguntara: ¿cómo diablos lo hacen? Y esta espectacularidad gratuita fue la que llevó al teatro de títeres a un callejón sin salida del que sólo pudo escapar a principios del siguiente siglo gracias al trabajo renovador y artístico de varios maestros títereros.

Una ley no escrita del teatro nos advierte también que una excesiva primacía de los elementos espectaculares encubre con frecuencia un vacío espiritual y de ideas. ¿Es éste el caso de **Désirs parade**? No lo parece. Quizás, incluso, sea lo contrario y se trate de un exceso, de una avalancha de ideas obligadas a coexistir en un mismo marco, pero sin la síntesis debida ni una dramaturgia capaz de organizarlas y conducir las por un cauce coherente.

## LA INEVITABLE COMPARACIÓN

Sin duda, los espectadores que no vieron hace tres años **Dérives** habrán quedado "noqueados" con

**Désirs parade**. Y es lógico que en un movimiento teatral como el nuestro, en el que sobra la imaginación pero faltan los recursos y en el que por alguna razón -quizás la premura- los estrenos casi siempre parecen requerir cinco ensayos más, un espectáculo como éste, perfecto hasta el último detalle y coordinado hasta el último gesto, deslumbró a los espectadores.

En **Dérives** -un espectáculo posterior a éste en la trayectoria de Genty- había seguridad, profesionalismo, precisión, belleza, derroche de técnica y poesía, igual que aquí, pero había también una idea central coherente que lo recorría de principio a fin y que en **Désirs parade** falta. Podría aducirse que se trata de un espectáculo de variedades -y es cierto que lo es-, pero también pretende ser, ante todo, teatro. ¿Y el teatro es sólo perfección formal?

Si **Dérives**, dentro de la magistral exhuberancia que caracteriza a Genty, lograba un equilibrio entre esa perfección formal y el contenido espiritual, en **Désirs parade** el plato de la balanza se inclina demasiado al deslumbramiento visual y el espectáculo pierde en profundidad y sentido hasta casi convertirse en una especie de alucinógeno teatral. Y se sabe que los alucinógenos, tarde o temprano, conducen al vacío.

## ¿UN ALARDE GRATUITO?

Más que analizar este único espectáculo, valdría la pena preguntarse qué nos ha aportado la compañía francesa de Philippe Genty en sus dos visitas a La Habana (y es una lástima que sólo a la capital). Ante todo, nos ha mostrado una manera de hacer teatro única por su originalidad, perfecta por su cuidadosa elaboración, fascinante por su inteligente mezcla de medios expresivos diversos con un alcance universal. Y ha demostrado también que en el teatro, pese a su condición de espectáculo vivo, sometido a los accidentes e imponderables de lo inmediato, puede lograrse con tiempo, mucho trabajo y un depurado entrenamiento, la perfección auditiva y visual de un filme o de un espectáculo televisivo cuidadosamente editado.

No se trata, pues -pese a las carencias señaladas a **Désirs parade**- de un alarde gratuito, sino de una lección, para público y teatristas, de profesionalismo y absoluto buen gusto. La compañía de Philippe Genty deja a Cuba la impronta de un artista de elevada estatura, con un modo muy personal de concebir el teatro y cuyas producciones siempre serán bienvenidas y aclamadas con el entusiasmo que merecen por el inteligente público cubano. ■

\* Freddy Artiles.

# KATHAK, THE KOSH Y DANAT EN LA HABANA DANZA Y ARTE TOTAL

I. S. A. O.\*

La tendencia contemporánea hacia la integración, la ruptura de barreras, la desaparición de muros y la democratización de las propuestas artísticas, ha hecho que, en los últimos tiempos, las fronteras que permitían el uso de etiquetas, definiciones y perfiles estéticos se desdibujaran en aras de un principio tan viejo como el hombre mismo: el del arte total.

Así han aparecido conceptos como el *performance* y la multimedia, que inundan grandes palacios deportivos, plazas públicas o ruinas de termas o templos grecorromanos, donde -dadas sus dimensiones monumentales, enormes pantallas de video y ensordecedores altavoces- elevan al espectador a comulgar con artistas electrónicos.

Esto hace muy difícil, en el caso de la danza por ejemplo, poder discernir entre las tres familias más conocidas hasta hace unos años: folklore, ballet y danza (moderna y contemporánea). Sin embargo, aún hay quienes preservan los límites y la pureza, como *rara avis* de la tradición o punto de mira hacia el que debe volverse, como manantial nutricional del que se podrá beber para alimentar las raíces que harán fructificar el árbol.

Cuba todavía no se inserta completamente en el multiespectáculo -por razones económicas y estéticas, fundamentalmente-, pero como buena receptora valora, en su real dimensión, aquellas expresiones auténticas de orígenes milenarios que como damas de Elche nos hacen afirmar, en los reinos de la posmodernidad, que el pasado existe como garantía del futuro.

Así se presentó en La Habana, por primera vez, una muestra de la Escuela de Danza Kathak, de la India, en la Sala Avellaneda del Teatro Nacional, con los bailarines Maulik Shah e Ishira Parik. Asombrosamente, con estas presentaciones de danzantes y músicos se pudo comprobar que las fronteras del

arte -al menos en la danza- ya se habían roto desde los primeros tiempos en que Shiva hacía de las suyas entre los mortales. Gesto, drama, canto, música y movimiento, se unen en un solo cuerpo: el humano.

Maulik, por ejemplo, mostró en **Aakar** un combate entre tres guerreros equipados con tres diferentes armas, bajo la imagen de su sola presencia. La fuerza del gesto, además, posee igual significado que la mímica balléutica del siglo XVIII o de la gestualidad contemporánea, correspondiendo en este caso a su estética temporal, para marcar las diferencias entre estilos o familias, lo que produce el desdoblamiento de estos bailarines hindúes en dioses, soldados o campesinos.

El espectáculo de la India estuvo dotado de un fuerte componente didáctico mediante el cual, tanto Maulik como Ishira, develaron, con asombrosa sencillez, lo aparentemente sofisticado e incomprensible del Kathak. Ellos conjugaron los elementos esenciales de la danza como la técnica en las vueltas reiteradas, los pateos sonoros y la utilización espacial; el arte para mostrar la filosofía concentrada e intimista de la India, y el espíritu, el ánima que parte, precisamente, del culto que los bailarines expusieron en **Chetna**, danza que evoca a Shiva y Shakti, sus dioses omnipresentes, ejemplos del rito con que el danzante folklórico invoca sus deidades, y que quizás fue el inicio del propio ritual artístico en la caverna o junto al fuego recién descubierto.

Maulik Shah vino avalado como uno de los principales bailarines de su país, y realmente demostró un dominio interpretativo y técnico con un refinamiento digno de Krishna, y esa delicadeza ajena al mundo occidental tan rica en matices. Ishira Parik, mucho más modesta que su compañero, fue la dócil contrafigura que culminó el dúo Kathak, equilibrando



•Danat Danza.

do la balanza para lograr el estado de gracia, la vía de ascensión al Nirvana prometido.

Este acercamiento a lo raigal del hombre y su danza, plasmado por el Kathak del siglo II, contrasta y se emparenta con otras propuestas extranjeras que se vieron en el capitalino escenario del Mella, para demostrar que la danza puede ser tan una y diversa como uno, diverso y eterno es el concepto de arte total o sin fronteras. De Gran Bretaña llegó The Kosh, en octubre, y de la mediterránea Barcelona española vino Danat Danza, en noviembre. En ambos grupos, la integración se descubre desde el primer parpadeo de cortina. Mark Hopkins y Sian William -duo de fonámbulos, acróbatas, actores, músicos, cantantes... y bailarines-, tienen la virtud de sintetizar, en un espectáculo que resbala entre las aspas del tiempo como un sencillo divertimento, el *music hall* europeo durante los últimos años del 800 y los casi tres lustros previos a la Primera Guerra Mundial, con el patetismo del teatro alegre y la chispa del gag que esconde un interior tormen-

toso y complicado, todo bajo el excelente dominio de las armas teatrales del diálogo, las luces -de suma importancia- y los ensueños de una caja de Pandora llena de soles centelleantes que bordean el clásico espejo de los camerinos itinerantes de todo artista escénico, ese mismo espejo que se ilumina con la cara del hombre común y se apaga con el rostro del actor o del bailarín que ilusionará al respetable.

El título del espectáculo de The Kosh, **Especies en extinción**, presupone, con toda claridad, ese acercamiento al mundo "fácil" del *show musical*, donde es tan importante la palabra como el canto, la música como la danza, y sobre esa cuerda desarrolla una sesión de buen arte, con todos los ingredientes y sazones, comenzando por el propio sentido espectacular, hasta las calidades y cualidades histriónicas y el tremendo entrenamiento corporal que en modo alguno descuida los elementos danzarios.

Pero en *The Kosh*, más que danza, teatro o musical, el protagonismo lo acapara el artista de entrega absoluta y habilidad sin límites, que guarda su dilema tras el maquillaje y nos hace felices cada noche. Por ello, su *performance* se suma, formal y conceptualmente, a esta idea integradora, sin casillas ni marcas, como evidencia de buen teatro -así sin mayores formulismos-, gracias a la experta mano de Johnny Hutch, octogenario joven que aún da saltos mortales en su fértil imaginación, como la coreografía que creara en 1991 para el filme *Chaplin*, de Richard Attenborough.

El hombre y su drama, que es su vida misma, fue cantado por los dioses de la India, los fonámbulos ingleses y, finalmente, por los nocturnos murciélagos humanos que se cuelgan de las estructuras metálicas diseñadas por Deborah Chambers para la megalópolis contemporánea que colman los bailarines de Danat, grupo de danza catalán. Esos hombres regresando de la agresiva maquinaria industrial, que les da la vida y se las quita; esas mujeres resistiendo la constante violación física y espiritual, son los seres de carne y hueso que moldean Sabine Dahrendorf y Alfonso Ordóñez, directores y coreógrafos de Danat, en *Jinetes de peces sobre la ciudad*, quienes en poco menos de una hora reflejan toda la violencia, la soledad y la sombría poesía de la urbe posindustrial, oculta entre los barrotes de las escaleras de incendio y las paredes blindadas de los edificios sugeridos.

Los ciudadanos de *Jinetes...* pueden encontrarse en San Francisco, Dusseldorf, Barcelona o también -por qué no- en La Habana, expuestos sin la antigua fachada de la bailarina filiforme y el bailarín espigado, con toda la realidad de la mujer y el hombre cotidianos: altos y bajos, magros y rollizos, con idéntica energía, desafiantes, puestos sobre aviso ante la competencia o la inseguridad del asalto, la pérdida del empleo, el desalojo del hogar y todo un crudo etcétera que rodea al humano próximo al tercer milenio.

En Danat hay una desgarrada franqueza, una preocupación por evitar la poética edulcorante con la reiteración bauschesca del rechazo, la lucha y la desilusión. Hay imágenes de gran fuerza, como el parto entre la multitud, que evidencia el natural proceso de selección, traspolado a la sociedad desarrollada y de poesía diaria y común, como prueba de confianza en un matrimonio entre los logros indiscutibles de la vida industrializada y el sentimiento que nos hace racionales dentro de la fauna de la Naturaleza. Ahí está el final, con el

efecto luminoso de la lluvia de arroz sobre la mujer que se bendice por ser guía, esposa y madre.

Formalmente, Danat posee un amplio vocabulario danzario, compuesto por células reconocibles de Pina Bausch, Merce Cunningham, Ivonne Rainer, de *body contact*, de artes marciales y del riesgoso mundo de la acrobacia. Pero les da carta de identidad, sin dudas, su estructura gramatical, la disposición de esos elementos de manera original, el reconocimiento y control de sus capacidades energéticas y la diversidad de sus direccionalidades motrices.

Como ejemplo claro de integración artística, estos *Jinetes...* no podrían haber cabalgado por sobre nuestra ciudad con su pez mediterráneo, sin la conjunción armónica de la citada escenografía, las luces de Evaristo Varela y la propia Sabine Dahrendorf y la música de Gringos, reflejos del universo arquitectónico, lumínico y sonoro de la megalópolis.

*Jinetes de peces sobre la ciudad*, con su título surrealista, no responde a otra cosa más que a la epopeya cotidiana del inquilino de la ciudad tercermilénica: él es el jinete que se trepa al tejado, pende del farolito mortecino, se columpia de espaldas a la realidad y se rodea de amor y vino esperando un futuro mejor. Es como el Shiva que incorporó Maulik con su danza Kathak, en busca de la infinita realización; como *The Kosh*, cuando bailando al son del piano de cine silente, avizora la tragedia mundial de 1914. Es el hombre del 2000 lleno de técnica y medios amordazantes, tan imprescindibles como inalcanzables, esos que sirven hoy para integrar las artes en busca del brujo de la tribu del Magdelaniense, precursor de la multimedia: pintor, arquitecto, músico, mimo, actor... y bailarín.

Quien pretenda entrar al siglo XXI añorando la danza aislada, que piense en la India y China, en Noverre y en Isadora, en Graham y Cunningham, en Béjart y Forsythe, y comprenderá la pervivencia del Kathak, la validez de *The Kosh* y el porvenir de Danat: el sacrificio del molde en aras de la libertad total. ■

\* Ismael S. Albelo Oti.



• De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra.

EXPOSITO

EN  
Provincias

# A LA VUELTA DE SANTIAGO

Frank Aguilera

Tal vez cuando Raúl Pomares y Ramiro Herrero estrenaban **De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra**, no sospecharon que con este suceso inscribirían al entonces Conjunto Dramático de Oriente (luego Cabildo Teatral Santiago) en la historia del teatro cubano. Veintidós años después del acontecimiento más trascendente de las tablas santiagueras, el Consejo de las Artes Escénicas saludó el Aniversario 480 de la Fundación de la Ciudad con la reposición de este espectáculo, en un esfuerzo conjunto de aquellos colectivos teatrales y personas que de algún modo estuvieron vinculados a la trayectoria de la obra.

Hoy, el Cabildo Teatral Santiago como grupo ya no existe. Muchos de los que fueron sus actores trabajan en diferentes proyectos, o pertenecen a una hornada cuya promoción nada tuvo que ver con esta experiencia. La práctica teatral santiaguera ha sido sometida a lógicas mutaciones, en general de positiva progresión cuantitativa, pero signada por muchas altas y bajas en sus producciones. El teatro de relaciones que durante años monopolizó la actividad escénica -al punto de saturarla- está prácticamente olvidado. En la medida que han ocurrido los cambios, el público también ha respondido a este desarrollo condicionado por la praxis; de las plazas y calles hay una vuelta a los espacios cerrados.

La Sala Teatro Van Troi y el Patio (ambos del Complejo Cultural Cabildo Teatral Santiago) han ganado un público *sui generis* en su diversidad, cuyo acercamiento a las representaciones teatrales se inicia aproximadamente hacia finales de los ochenta, y por tanto es desconocedor -generaciones mediante- del repertorio histórico santiaguero.

Pertenezco a esta filiación de espectadores que asistimos al declive de "las relaciones", de modo que confieso me dispuse a ver la referida función de **...Santiago Apóstol...** marcado por el escepticismo, o quizás creyendo hallar una pieza empolvada por el paso del tiempo.

Sabía de antemano que para la ocasión se convocó a un grupo de actores que en su momento habían sido los protagonistas: Raúl Pomares (alejado de las tablas por más de doce años), Dagoberto Gaínza, Nancy Campos, Rogelio Meneses, Santiago Portuondo, Andrés Caldas, Valerio Bringas, Elsa Domínguez, Elena Yáñez... junto a otros jóvenes. También eran conocidos los grandes esfuerzos por restaurar y reelaborar parte de la escenografía y el vestuario de la obra, en un intento por rescatar un espectáculo que pertenece a la memoria cultural de la ciudad, pero no es parte activa de ningún repertorio.

**De cómo Santiago Apóstol puso los pies en la tierra es un espectáculo de esencias. Ahora bien, ¿qué claves nos lo acercan?**

Esta vez la representación no ha sido en la calle. El espacio elegido fue la sala, donde la propuesta artística establece una relación otra con el público sin desvalorizar el espacio abierto, sino explorando en nuevas posibilidades comunicativas.

La escenografía de Pedro Castro, concebida a base de telones, está dispuesta de modo que configura una gran plaza extensiva hacia el lunetario, y entre máscaras, pendones, caperos, mas la profusión de cantos, toques del carnaval y del folclor popular, entramos en complicidad con nuestras más acendradas raíces. Un carronato lleva a Santiago Apóstol que cabalga en jolgoriosa procesión hasta presidir el escenario. Junto a él, mamarra-chos, tocadores, esclavos, contaminan la más casta tradición cristiana con el brillo y la espontaneidad de las fiestas profanas. En este espíritu sincrético se registran modelos recreados del bufo: El Gallego (Santiago Apóstol), El Negrito (Toribio) y La Mulata (La Micaela), cuya integración tiene dimensión transcultural, y donde la madurez ideológica y social se expresa en el reconocimiento de la identidad que representa No Pompa.



• De cómo Santiago...

EXPOSITO

La fábula disimuladamente sencilla sirve de soporte a un planteamiento más complejo: la toma de conciencia de un representante de la cultura dominante (simbolizado en un santo), acerca de la explotación a que son sometidos los desposeídos en el país dominado. La historia original ha sido reinterpretada. De su tema central sobre la lucha por la independencia subyace ahora la sublevación por la igualdad y contra las diferencias sociales. Los antagonismos en la escala de valores sociales generan crisis y éstas desencadenan luchas. Un conflicto local específico alcanza dimensión universal y en esa medida la obra se recontextualiza.

Los actores juegan al teatro, hacen de la puesta en escena un pretexto para representarse. Un asunto trágico lo asumen como divertimento, bailan, cantan, tocan, embroman. En el jolgorio, el choteo y la gesticulación expresan el carácter extrovertido del santiaguero y captan ciertas zonas de la cubanidad. El tono de farsa se sostiene sobre postulados brechtianos, y en el resultado de esta síntesis interpretativa, connotada por signos y símbolos de la puesta, estriba la multiculturalidad del espectáculo. Raúl Pomares con su *Ño Pompa* delinea a un relator que se nutre de la oralidad y resume la sabiduría de la tradición popular local. Dagoberto Gaínza le incorpora al Santiago Apóstol el gracejo criollo; una vez en la tierra su imagen se ha desacralizado y por tanto es uno más entre nosotros. Nancy Campos (*La Micaela*), Santiago Portuondo (*El Obispo*), Rogelio Meneses (*Torbio*), y el resto del elenco, completan un cuadro de buenas actuaciones. La música es otro de los protagonistas; su jerarquía es definitiva para la comunicación en tanto informante y comentadora que deviene, además de participar en las soluciones coreográficas.

Hay instantes logrados en un diseño de luces poco imaginativo, pero que al menos ilustra los planos de realidad/irrealidad en que actúan los personajes, y los cambios temporales. La plasticidad es inherente a la puesta en escena, y quien la dota de ese clima envolvente que al final ventila la catarsis del carnaval.

Ahora me explico porqué **De cómo Santiago Apóstol...** es paradigma del teatro de relaciones, y no es gratuito: en él cristaliza todo un conjunto de tradiciones, la aprehensión de una psicología resultante de la yuxtaposición histórica de valores socioculturales, y su sentido de pertenencia. A partir de esas sustancias, el espectáculo genera su propia energía y es susceptible de reformularse. Su estreno fue punto de partida de un camino en ciernes y, paradójicamente, culminación. A esta etapa también pertenecieron **El macho y el guanajo**, **El 23 se rompe el corajo**, y más adelante **Cofi y la muerte**, **Mientras más cerca... más lejos**, **La paciencia del espejo...** por sólo mencionar algunas de las relaciones más representativas. Todas estas obras, en su conjunto, aportaron un modo particular de hacer teatro, que definió su propio lenguaje y singularizó a la escena santiaguera con honda huella de autenticidad; una práctica que entronca con el movimiento de Teatro Nuevo que se gestaba en Cuba.

Sin embargo, ninguno de aquellos espectáculos, individualmente, superó a **...Santiago Apóstol...** Ala producción posterior le faltó dinamitar sus cimientos. Quizás aquella experiencia precisaba de un basamento teórico sólido que permitiese conceptualizar el proceso, y en consecuencia llevar un seguimiento progresivo. Los temas se reiteran, no siempre hay una actualización creativa de la historia, las estructuras dramáticas se resienten; el laboratorio que significó el trabajo en comunidades debió aprovecharse como fuente para nuevos espectáculos que diversificaran el pensamiento cultural de un público todavía en formación. Al no existir otra estética alternativa (hasta entrado los 80, el CTS solamente coexiste con el Guiñol Santiago), el público se sobreesatura y "las relaciones" evidencian síntomas de cansancio y definitivo agotamiento. No obstante sus limitaciones, este teatro de relaciones otorgó personalidad a la escena santiaguera, y nos ha legado un actor fácilmente reconocible por su capacidad comunicativa, modo de gesticular en escena y cadencia lexical, un actor que se reconoce en la aportación de valores culturales propios.

Mientras disfrutaba de **...Santiago Apóstol...** repasaba mi memoria y hallaba en este espectáculo muchos elementos dispersos en recientes producciones. ¿Cuánto de deuda a esta obra y a "las relaciones" pudiera haber en **Asamblea de mujeres** (Ramiro Herrero), **Baroko** (Rogelio Meneses), o en propuestas tan distantes como **El viejo Tartufo** (Nora Hamze) y **Elogio de la locura** (Eliana Ajo). La actividad teatral santiaguera de estos días es muy dispersa y no se definen líneas artísticas, ni tendencias particulares que la distinguan. En esa desorientación hay espectáculos que no logran identificarse con la ciudad, pero existe una pujanza común por defender su expresión.

Mi diálogo con el espectáculo se hizo desde la inmediatez del lunetario. Allí constaté cuanto conocía y había visto de las relaciones. Sabía que nada era fortuito, ni siquiera mi entrada a aquel espacio cotidiano que, ante la magia de la representación, se me revelaba como desconocido.

Advertí la no presencia aglutinadora que entusiastamente involucran las relaciones a su paso por las calles; entonces reparé en la función que aplaudía. ¿Acaso había asistido a una legítima relación? De cualquier modo, éste era un espectáculo total, y ante el pedestal del escenario agradecí a Santiago Apóstol por haber puesto nuevamente sus pies en la escena. ■

Ernesto Rodríguez Hernández



# TODO EN EL MUNDO DEL ESPECTACULO

Entrevista

a **Armando Aguiar**  
director de **TECNOESCENA**

*A través de los años, el diseño, el vestuario y la escenografía han estado vinculados directamente a la obra teatral. Por eso, no sólo hablamos del actor, sino del conjunto de elementos que componen el sistema teatral, que apoyan la actuación y convierten al teatro en un hecho artístico. En ese sentido, en nuestro contexto, TECNOESCENA ocupa un rol decisivo.*

*Aunque TECNOESCENA no resulta algo desconocido para quienes se dedican al teatro u otras manifestaciones que gozan de su servicio, Armando Aguiar, director de esta industria artística, prefiere aclarar:*

TECNOESCENA es una empresa del Ministerio de Cultura, que pertenece al Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE), y tiene la responsabilidad de garantizar el aseguramiento técnico, los servicios técnicos de producción, el vestuario, la escenografía y otros elementos de la escena, fundamentalmente para el sector profesional.

*En este momento, TECNOESCENA ha ampliado su horizonte de trabajo, por lo que se puede hablar de una recontextualización. Sobre ello su director afirma:*

Contamos con instalaciones de unos quince mil metros cuadrados de fabricación, con grandes almacenes y talleres, nuevas y grandes instalaciones, unidas a las más antiguas. Partiendo de esto hemos ampliado nuestro horizonte de trabajo, con el apoyo -lo que resulta más importante- de un potencial humano, en el que existen grandes contrastes: trabajadores de un alto nivel (ingenieros, técnicos, licenciados en diferentes especialidades, artistas graduados de la escuela San Alejandro, proyectistas, hasta obreros muy calificados, con gran experiencia). Es decir, tenemos un gran arcoiris de especialidades, muy consecuente con el servicio que presta TECNOESCENA.

*¿Cómo se traduce prácticamente el servicio que brinda TECNOESCENA?*

Prestamos un servicio muy variado, porque debemos atender casi todas las disciplinas del ámbito escénico. Digo casi todas, porque en este momento no hemos llegado a la totalidad de las disciplinas que intervienen en el hecho artístico, fundamentalmente teatral, aunque aspiramos a lograrlo.

*Es decir, que están más encaminados a lo que se refiere al teatro.*

Ese es nuestro servicio tradicional, dirigido hacia el teatro. Pero sucede que la situación ha cambiado, a partir de hace unos años, y TECNOESCENA ha ampliado su actividad y sus servicios a todos los organismos. No hay excepción de organismos a los cuales brindamos nuestro servicio (lo hacemos para el turismo, la recreación). Trabajamos ahora mucho para la música, sector bastante fuerte y con una actividad destacada internacionalmente y con incrementos económicos notables.

Me hablabas de recontextualización. A partir de 1992, TECNOESCENA, aprovechando precisamente todo el potencial que te mencionaba y la experiencia que ya poseíamos, pone esta fuerza en función de captar divisas para contribuir de una forma significativa a garantizar los servicios que veníamos prestando tradicionalmente al teatro. Surgió un gran problema, una necesidad: para que nosotros pudiéramos continuar prestando el servicio al teatro, era imprescindible una fuente de financiamiento. Se nos planteó el reto de que esta fuente teníamos que ser nosotros mismos.

En este momento continuamos garantizando la actividad teatral, no a altos niveles ni a altos costos como en otra época, en la que fuimos un poco derrochadores de recursos.



*¿Cómo influyen directamente los cambios económicos del país en la vida de TECNOESCENA, aunque en alguna medida ya te has referido a ello?*

TECNOESCENA no es una excepción y los cambios en la economía cubana y en la vida, nos hicieron reaccionar. Tuvimos que crear nuevas fuentes para ingresar divisas y lograr un poder de compras, recursos y materiales para enfrentar nuestras producciones tradicionales. Así, desde 1992 tuvimos los primeros diez mil dólares de ingreso; todo un gran acontecimiento. Año por año hemos ido aumentando la cifra, pues las metas han sido superiores. En 1995, la cifra fue mucho más elevada; quintuplicó las cifras iniciales. Los proyectos resultaron más ambiciosos y los servicios se ampliaron significativamente.

*En el contexto nacional, TECNOESCENA es la industria que respalda la creación en el sector teatral, principalmente. Los grupos que no pueden enfrentar el nuevo reto económico y sí cuentan con recursos nacionales, cómo suplen sus necesidades ante esta industria.*

Poseemos un límite de financiamiento para el teatro, una cantidad que se ha estimado para financiar los gastos elementales de la producción de escenografía, vestuario e iluminación y reparación de los equipamientos en las instalaciones.

Es cierto que, en gran medida, la actividad teatral no ingresa divisas, pero se han creado varias fuentes de financiamiento en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Una de esas fuentes importantes es TECNOESCENA. Estos ingresos los obtenemos trabajando para el extranjero y otros organismos.

*Sobre las nuevas actividades de TECNOESCENA, su director dice:*

Realizamos confecciones de espectáculos para ARTEX, hacia el extranjero (el Circo Nacional de Cuba está en Francia de gira, con el vestuario realizado por nuestra industria). Una muestra diseñada en nuestros talleres por Abraham, parte para Guadalupe donde participará en un evento de modas; esto, con propósitos comerciales. Hace unos meses confeccionamos vestuarios para las romerías de España, y fueron contratados por ese país. Confeccionamos escenografía para otros países, encargada a través de fax.

Cada año participamos en Expocuba, apoyando a Cubanacán, Rumbos y otras entidades, en la construcción y decoración de los stands.

*Es evidente que las nuevas proyecciones asumidas por TECNOESCENA le garantizarán vida económica, a la vez que abrirán sus puertas a otros horizontes, siempre en pos de un*

*ulterior desarrollo y beneficio del teatro cubano. Sobre estas proyecciones, Aguiar responde:*

Buscamos proyectos que nos permitan encaminar nuestro trabajo, pero que tengan cierta afinidad con nuestra tradición y objetivos. Al plantearnos la línea mobiliaria, es porque tenemos una tradición de carpintería con buen gusto. Es por ello que podemos desarrollar una línea de muebles, que puede ser exportada al mercado caribeño. Buscamos otras líneas de producción, como es el estampado, porque guarda mucha afinidad con nuestro vestuario. Entre otros proyectos está el de desarrollar el *atelier* (con ropas exclusivas para artistas) y los de iluminación y sonido.

*La innovación es otra de las ventanas abiertas por TECNOESCENA en su extensa gama laboral. Ante el deterioro de distintos elementos técnicos y la imposibilidad de adquirirlos con facilidad, dadas las condiciones en que vive actualmente Cuba, ¿de qué forma esta industria da respuesta con elementos elaborados por ese amplio movimiento de rescate que constituyen los innovadores y racionalizadores.*

A través de las inventivas e innovaciones de nuestros técnicos hemos estado en condiciones de fabricar una gran cantidad de pizarras electrónicas y, sobre todo, de los *dimers* electrónicos. Digo inventivas, porque en ocasiones no se trata de innovaciones, sino que se crean fórmulas tales como rescatar una pieza que nos permita resolver el problema.

*En el caso de los teatros de provincias, ¿cómo se ponen en contacto con TECNOESCENA ante la necesidad de resolver estas averías que son resultado del uso sistemático de los equipos técnicos?*

Es, fundamentalmente, en los eventos de provincia cuando se aprovecha para que ésta reciba ese apoyo. No debería ser así, pero en la actualidad sucede de esa manera. También tales necesidades se canalizan mediante las visitas que realizan equipos de especialistas del Consejo Nacional de las Artes Escénicas a provincias. Se nos dan una serie de necesidades y se van estableciendo niveles de prioridad, para el apoyo que nosotros y otras instituciones debemos darles. En la medida de nuestras posibilidades, esto funciona bien.

*Quien recuerde que en 1992 en TECNOESCENA no se hablaba de logros notables, sino de cerrar definitivamente sus puertas, comprenderá que la inteligencia y el talento son los principales ingredientes para la creación y el perfeccionamiento paulatino. Hoy esta industria del Consejo Nacional de las Artes Escénicas abre sus puertas y deja ver, más allá de los proyectos, el afán de imponerse y perdurar en el mundo del espectáculo. ■*

# TABLILLAS

## EN tablas

**Los Encuentros con tablas**, actividad encaminada a la promoción y el diálogo entre los creadores, ocupan un lugar destacado en el quehacer de nuestra publicación. En noviembre contamos con la presencia del español Andrés Ruiz López, autor de *Ocaña, pasión infinita*, estrenada en Cuba por Nelson Dorr.

Barbaro Marín, Miguel Benavides y María Teresa Pina, compartieron la lectura de algunas escenas de la última obra escrita por el dramaturgo cubano Eugenio Hernández Espinosa, *El elegido*. Danza Combinatoria presentó *Las siete en punto*, con coreografía de Raúl Martín.

Entre los invitados estuvieron las agrupaciones El Público, Teatro del Sol, Anaquillé, Eclipse, Juglar Juega, Teatro Estudio, Teatro Cimarrón, Teatro Caribeño, Jueguespacio, Rita Montaner, Arte Popular, El Taller y Pequeño Teatro de La Habana.

### PRESENTACION TABLAS 1195

La presentación del número 1/95 de **tablas** estuvo a cargo del dramaturgo Gerardo Fullea León, quien reconoció el quehacer de la revista, pese a las dificultades actuales, y destacó el papel que ésta desempeña en el movimiento teatral. Caracterizada por la variedad temática, la evaluó como el documento que recoge la memoria de nuestro acontecer escénico.

En este número se encuentran trabajos variados y críticas referentes a nuestro acontecer teatral, además de la inclusión del texto *La explosión*, del dramaturgo Freddy Artilles, finalista en el Premio Iberoamericano de Dramaturgia Infantil, Bilbao, España, 1994.

### PARA LA REFLEXION

En el segundo semestre se efectuó un diálogo con el destacado director, mimo y pensador francés Pierre Chaussat, quien abordó distintos puntos del teatro de su país y realizó una lectura comentada de su proyecto para homenajear al artista plástico Pablo Picasso. Por otra parte, la investigadora Inés María Martiatu abordó aspectos referentes a la cultura afrocubana. Su charla condujo a un interesante debate sobre los conceptos que definen el rito, la ritualidad y el mito en estas corrientes.

**Tablas** ofreció en noviembre una mesa redonda con el tema "Otra mirada al teatro bufo cubano: sin prejuicios, con amor", de la investigadora Esther Suárez. Está claro que la reflexión se revierte en fuente de luz y estímulo, que orienta la creación. Desde este punto de vista, las mesas redondas de la revista desempeñan un rol decisivo; en ellas se escuchan las voces de prestigiosos directores teatrales, investigadores, teatrólogos y estudiosos del teatro, quienes conscientes de las dificultades siempre encuentran una razón para mantener viva la escena cubana.

Angel Guilarte impartió un taller en octubre dedicado a la confección de títeres y muñecos con materiales de reciclaje.

Para enero se espera la conferencia "Pensar el teatro de los 90", de la investigadora y crítica teatral Rosa Ileana Boudet.

Para los meses de febrero y marzo, **tablas** programará los talleres: "La dramaturgia cubana" y "Práctica y estética del títere", impartidos por Gerardo Fullea León y Armando Morales, respectivamente.

### ROBERTO PALACIOS

**TALENTOSO JOVEN ACTOR  
QUE SE HA PRESENTADO  
EN VARIAS OCASIONES  
EN NUESTRO ESPACIO  
DE ENCUENTROS**

Convertido a través del tiempo en La mujer de los globos, Giordano Bruno, Edith Piaff o Virgilio Piñera, por sólo mencionar algunos de los personajes a los que ha dado vida o recreado, se inició como actor dramático con Tomás González. Palacios ha ampliado sus registros y actualmente realiza presentaciones que van de la comedia, al teatro dramático, y de éste a lo que pudiéramos llamar espectáculo. Estas transiciones, sostiene el actor, tienen mucho que ver con su labor junto a Tomás González, de cuya estética absorbió elementos imprescindibles para la actuación, como la energía del actor.

Con este destacado dramaturgo, Palacios montó, entre otras: *La noche de María Bethania* y *Giordano Bruno*.

En el desempeño de Palacios también ha influido el trabajo con directores como Héctor Quintero (*El partener*) y José Milián (*El amor no es un sueño de verano*, *La rueda de casino*, *Para matar a Carmen* y *Estado de locura*). Este último espectáculo incluía fragmentos como *La Francesa*, *Si muero en la carretera* y *La negrita* y el negrito, que han quedado en su repertorio.

En esta etapa surge *La mujer de los globos*, texto de Tomás González, que ha quedado en el quehacer de Roberto Palacios como muestra indiscutible de sus posibilidades histriónicas.

Después vendrían otros espectáculos en la ya extensa producción del joven actor, como *Cabaret*, *Edith* y *Virgilio*, etcétera. Nos encontramos ante un actor singular que ha colmado al escenario con su gracia, fresca, verdadero humor y serio trabajo que se traduce en la entrega y dedicación al arte.

ARAB REPUBLIC OF EGYPT  
MINISTRY OF CULTURE**PREMIO**7th Cairo International Festival  
for Experimental Theatre

les como el de Armada, Portugal; el de los Tres Continentes, Agüimes, Canarias, y el de las Artes Escénicas, São Paulo, Brasil. Además, el grupo estuvo presente en: Oncena Muestra Internacional de Ribadavia; Muestra Internacional de Teatro de Carbalho, Coruña; Muestra Internacional de Teatro de Olvera, Cádiz; Muestra Iberoamericana de Sevilla, España; Muestra del Actor Iberoamericano, Fuenlabrada, y Muestra Internacional de Móstoles, ambas en Madrid. También participó en el Curso Internacional de Verano de la Universidad de Sevilla, con sede en La Rábida; en la jornada dedicada a Federico García Lorca, en Granada, y en el taller TNT (Territorio Nuevos Tiempos), en Sevilla, donde impartieron sus conceptos sobre la ritualidad y el trabajo con la energía del actor.

Las obras presentadas en este recorrido de cinco meses fueron: **La virgen triste**, **Cuando Teodoro se muera**, **Santa Cecilia**, y los espectáculos para niños, **Sacafiles** y **El negrito José**.

La prensa especializada elogió el quehacer de Galiano 108 y se interesó por las investigaciones sobre los cultos ancestrales cubanos, los rituales y las prácticas espiritistas que sirven de base a los presupuestos estéticos del grupo.

**EL LOBO, EL BOSQUE Y EL HOMBRE NUEVO...**

El actor cubano Jorge Luis López regresó recientemente de Brasil, donde realizó una extensa gira con el unipersonal **El lobo, el bosque y el hombre nuevo**, basado en el cuento homónimo de Senel Paz (Premio Internacional Juan Rulfo 1990).

Entre otros calificativos, la prensa de São Paulo -que dedicó una entrevista al actor y varias páginas con elogiosas críticas- lo catalogó como "cubano que muestra su arte de camaleón". Otro diario dijo que ésta era una de las actuaciones más importantes, presentada en los palcos mineros en los últimos años.

Aunque conocida la historia de Diego y David, por la película **Fresa y Chocolate**, de Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío, las representaciones de López resultaron un suceso trascendente en la escena carioca.

Con relación a uno de los personajes de la historia, López afirmó: "Diego es más carismático, seductor, las personas se identifican con él porque muestra que lo importante a analizar es el hombre y no sus preferencias sexuales, políticas o religiosas. Diego es un ser increíble, como deberían ser todos los seres humanos. Asume la homosexualidad con mucha dignidad."

*Vivian Acosta*

De vuelta Galiano 108, luego de una amplia e intensa gira por varios países, y la presencia en distintos festivales y muestras internacionales.

Vivian Acosta (la conocida Nicolasa de **Cuando Teodoro se muera** o la versátil virgen triste, que evoca la personalidad y la poesía de nuestra Juana Borrero), obtuvo -en el Festival Internacional de Teatro Experimental del Cairo, Egipto- el Premio de Actuación Femenina y de la Crítica, con la puesta de **La virgen triste**, dirigida por José A. González.

La gira de Galiano... fue organizada por el CELCIT Internacional, dirigido por Luis Molina, y comprendió festiva-



• José González, Luis Molina y Vivian Acosta.

*Festival*Centroamericano  
de

CINCUENOVENA DE FEBRERO

95

**M U J E R****Estudio inconcluso**  
**de blanco sobre blanco**

Espectáculo con puesta en escena de Filander Funes, director de Teatro Inicial (Cuba), para el grupo Sol del Río (El Salvador). La obra, basada en el texto de Jorge Eines **A lo Mejor, Mujer**, también incluye textos personales, y se inserta dentro de una nueva etapa en la proyección artística del colectivo.

La obra fue presentada en el Festival Centroamericano de Teatro, celebrado en San Salvador. Catalogada como "viaje fantástico hacia las ausencias ancestrales de la noche", ésta presenta a dos mujeres que se plantean mutuamente viejas interrogantes, de las que sólo obtienen viejas respuestas.

# TABLILLAS

Por segunda vez en Cuba

## La Quimera del Plástico

"Dos intelectuales discuten el problema del distanciamiento en el Arte, primero a base de una pintura que han visto y luego comentando la representación de un Bululú. Como conclusión de esta discusión se formula una estética del distanciamiento en el drama."

Me refiero al prólogo de **Los cuernos de don Friolera**, texto de don Ramón del Valle-Inclán, retomado por La Quimera del Plástico (agrupación conocida entre nosotros por las puestas representadas en su visita anterior). Obra sorprendente por la riquísima gama de registros lexicales, sintácticos e ideológicos, traduce un ambiente español clásico de finales del siglo XIX. Muchos la han catalogado de difícil y seguidamente le han concedido a Valle, el sello de autor teatral para ser leído. Sucede que con esta obra La Quimera del Plástico (además de reconocer la estética de Valle, el esperpento), resucita al autor y crea una de los espectáculos más notables en su extenso repertorio.

Apreciada por el público cubano durante el FIT de La Habana en su séptima edición, **Los cuernos...** es, sobre todo, la historia de una ambición: el grupo ha querido ofrecer completo el primer paso de Valle por el mundo del esperpento.

La Quimera del Plástico se forma a partir del trabajo pedagógico-teatral desarrollado por Tomás Martín y comienza su vida profesional en 1983, con la incorporación de Andrés Cienfuegos y Juan Manuel Pérez. Desde entonces ha desarrollado su actividad de forma ininterrumpida. Entre sus montajes se encuentran obras de Federico García Lorca, Bertolt Brecht, Darío Fo y Franca Rame, Juan Manuel Pérez y Ramón del Valle-Inclán.

### LOS CUERNOS DE DON FRIOLERA

DE R. VALLE-INCLÁN



## MEMORIAS de una FIESTA CALLEJERA EN LA HABANA



ISMAEL

• POPÓN EL BRUJO Y EL SUEÑO DE TISQUESUSA. TEATRO TALLER DE COLOMBIA.

Los huracanes del Caribe, no pudieron impedir la Fiesta Callejera, auspiciada por la Casa de las Américas y Colcultura de Colombia, durante la séptima edición del Festival de Teatro de La Habana.

Hasta aquí llegaron artistas de Iberoamérica e Italia, para entregarse a la vorágine del Seminario-Taller de Teatro de Calle: "Un espacio para conquistar", celebrado en la Casa de las Américas.

Las sesiones de trabajo permitieron el acercamiento al quehacer de diferentes colectivos cultores de esta disciplina. Las calles de El Vedado resultaron el escenario de esta empresa artística que ya da frutos en distintas latitudes.

Entre las propuestas estuvo la de Teatro Taller de Colombia, Master del Seminario-Taller; que presentó **Popón el brujo y el sueño de Tisquesusa**, obra que aborda la conquista de Colombia por los españoles.

Las sesiones prácticas se dividieron en tres partes, y en ellas se realizaron entrenamientos del actor, ejercicios de actuación, pre-expresividad escénica, voz, dicción y proyección, así como acrobacia, clases de zancos y música para espacios abiertos.

En las tardes hubo muestras de videos, espectáculos de teatro de calle, debates acerca de esta manifestación, clases demostrativas y ponencias.

Las funciones callejeras fueron presididas por colectivos extranjeros y cubanos: Proyecto Cultural São Sebastião y Tem Alma (Brasil); Paracultural Teatro (Perú); Escuela de Teatro de Santo Domingo (República Dominicana); Taller de la Universidad de Carabobo (Venezuela) y Mirón Cubano, Tropatrupo, Teatro 2, Ecoteatro Planeta Cansado y Retazos.

También en el marco del Taller se presentó el número 100 de la revista *Conjunto*.

(Alfredo Jiménez Carbó).



## **PREMIO CARICATO 1995**

### **CONCURSO NACIONAL DE TEATRO FRANCISCO COVARRUBIAS (9NA. EDICION)**

#### **PREMIOS**

- PREMIO A LA MEJOR ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA**  
Broselianda Hernández por **El público** y **Morir de noche**
- PREMIO A LA MEJOR ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA**  
Alfredo Alonso por **Vagos rumores**
- PREMIO A LA MEJOR ACTUACION FEMENINA DE REPARTO**  
Xiomara Palacio por **La boda**
- PREMIO A LA MEJOR ACTUACION MASCULINA DE REPARTO (COMPARTIDA)**  
Dexter Pérez por **El público** y **La boda**  
y Francisco García por **Parece blanca** y **El rumbero endemoniado**
- PREMIO A LA MEJOR MUSICA PARA UNA PUESTA EN ESCENA (COMPARTIDO)**  
Eduardo Morales por **La noche** y Aymée Nuviola por **La boda**
- PREMIO A LA MEJOR PUESTA EN ESCENA**  
Abelardo Estorino por **Parece blanca**

#### **MENCIONES**

- **MEJOR ACTUACION PROTAGONICA FEMENINA**  
Amada Morado por **Parece blanca** y **Bodas de sangre**
- Jacqueline Arenal por **La noche**
- Amarilys Núñez por **Bodas de sangre**
- Nora Hamze por **Dos mujeres**
- **MEJOR ACTUACION PROTAGONICA MASCULINA**  
Jorge Fernández por **Dos semanas con la reina**
- **MEJOR ACTUACION FEMENINA DE REPARTO**  
Alicia Mondevil por **La noche**
- Nieves Riovalle por **Parece blanca**
- Nancy Rodríguez por **Parece blanca** (esta mención tiene categoría especial)
- **MEJOR MUSICA PARA UNA PUESTA EN ESCENA**  
Enrique Jaime Vitez por **Dos semanas con la reina**
- **MEJOR PUESTA EN ESCENA**  
Tony Díaz por **Dos semanas con la reina** y Carlos Díaz por **El público**
- Jurado: Humberto Arenal, presidente. Amelita Pita, Pedro Díaz Ramos,  
Jorge Garciaporrúa y Omar Valiño.

#### **CONCURSO DE CRITICA TEATRAL "MARIO RODRIGUEZ ALEMAN"**

- PREMIO DE ENTREVISTA**  
Pedro Morales por **Por una renovación integral:  
Teatro lírico cubano**
- PREMIO DE ARTICULO**  
Esther Suárez Durán por **Otra mirada al teatro bufo:  
sin prejuicios, con amor**
- PREMIO DE ENSAYO**  
Magaly Muguercia por **El don de la precariedad**
- PREMIO DE ENSAYO**  
Pedro Morales y Omar Valiño por **Perfiles de un  
nuevo rostro del teatro cubano**

Jurado: Graziella Pogolotti, Freddy Artilles, Yana Elsa Brugal y Eberto García.

### **CENTRO CUBANO DE ESPECIALIZACIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS**

Con el interés de estimular la indagación y para profundizar en los estudios de las diversas disciplinas que intervienen en el arte teatral y danzario, desde la creación del espectáculo hasta su recepción por el público y la crítica, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, en colaboración con el grupo Teatro Estudio, se propone la fundación, para 1996, del **Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas**. Este centro tendrá su sede en Teatro Estudio, destacada institución de la historia del teatro cubano por su condición de formadora, desde 1958, de diversas generaciones de teatristas bajo el magisterio de los hermanos Vicente y Raquel Revuelta, directora del colectivo y presidenta del CELCIT cubano.

El **Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas**, que ofrecerá cursos de posgrado, contará con especialistas cubanos y extranjeros de alta calificación, avalados por su experiencia y resultados en la creación artística, así como por los aportes realizados en el campo de la teoría.

La dinámica de trabajo y las líneas de desarrollo con que se ha concebido el **Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas**, incluyen la solicitud de servicios docentes por parte de universidades e instituciones cubanas y extranjeras en cuanto a:

- La impartición de cursos contenidos en el programa, u otros que respondan a necesidades de universidades e instituciones.
- Tutorías de Trabajos de Diploma, así como la dirección de Maestrías e Investigaciones que aborden estudios sobre el desarrollo de las Artes Escénicas en Cuba, y temas de Teatro Contemporáneo.

Con el propósito de crear un ambiente propiciatorio del diálogo y la reflexión en torno al desarrollo del arte contemporáneo, en la diversidad de expresiones teatrales y danzarias, así como en disciplinas afines, el **Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas** abre sus puertas a las propuestas de colaboración de personalidades e instituciones gubernamentales y no gubernamentales interesadas en participar en la materialización y el desarrollo de este proyecto.

Lic. Bárbara E. Rivero Sánchez

Coordinadora. **Centro Cubano de Especialización de las Artes Escénicas.**

# TABLILLAS CONVOCATORIAS

## II Taller Internacional de Teatro de Títeres

Entre el 27 de marzo y el 10 de abril de 1996, en la ciudad de Matanzas, se celebrará la segunda edición del Taller Internacional de Títeres, auspiciado por el grupo Papalote.

Los talleres que se impartirán son los siguientes:

Puesta en escena en el Teatro de Títeres (profesor: René Fernández Santana).

Dramaturgia para Teatro de Títeres (profesor: Freddy Artiles).

Diseño aplicado al espectáculo titiritero (profesor: Zenén Calero).

Además se incluyen conferencias, charlas, debates y audición de videos.

Con el tema "Títeres y contemporaneidad" sesionará, paralelo a los talleres, un espacio para la reflexión teórica, que recogerá trabajos encaminados a indagar sobre la vigencia del títere en nuestros días y su papel en la transmisión, conservación y difusión de los valores autóctonos y tradicionales.

Los interesados en participar deben enviar un resumen del trabajo a exponer, consignando en cada caso los medios audiovisuales a emplear (en caso de video cassette, preferiblemente Beta). El Comité Organizador, una vez estudiada la propuesta, ratificará la participación.

El Taller organizará una muestra de espectáculos titiriteros. Con este fin se convoca a los interesados. Las solicitudes deben enviarse al Comité Organizador, siempre que se atengan a los siguientes requisitos:

Espectáculos titiriteros para cualquier público.

Obras susceptibles de representación en espacios flexibles.

Duración promedio: 50m.

Mínimas necesidades técnicas.

Para el evento se ha concebido un sistema de planes especiales que intentan responder a las exigencias de los visitantes.

TEATRO

Papalote



MATANZAS-CUBA

Para mayor información dirigirse a:

**Teatro Papalote**

Daoiz No. 83 e/ Sta. Teresa  
y Ayuntamiento, Código Postal 40100,  
Teléfono 4672, Matanzas.

*"La humanidad le debe al niño lo mejor que puede darle"*

UNICEF

El Centro de Teatro y Danza de La Habana, el grupo Teatro de la Villa y el Sectorial Municipal de Cultura convocan al Quinto Encuentro de Teatro Profesional para Niños y Jóvenes GUANABACOA'96, a efectuarse del 16 al 25 de febrero de 1996.

**B A S E S**

1. Podrán participar todos los grupos profesionales de teatro y pantomima con un máximo de dos espectáculos.
2. En el evento podrán concursar:  
Obras teatrales o de pantomima con o sin muñecos para salas y/o espacios flexibles.
3. No se admitirán en concurso espectáculos presentados en ediciones anteriores de este evento.
4. La condición de grupo invitado será otorgada únicamente por el Comité Organizador.
5. El evento desarrollará el encuentro teórico "Contemporaneidad y Comunidad en el Teatro para Niños y Jóvenes". Los críticos y creadores que deseen asistir en calidad de ponentes deberán inscribirse y entregar sus trabajos al Comité Organizador.
6. El Comité Organizador no se hace responsable del pago de derecho de autor de las obras presentadas en el evento, ni del alojamiento, alimentación o transportes de grupos concursantes de otras provincias.
7. El Centro de Teatro y Danza de La Habana entregará un Premio Único a la mejor puesta en escena, mejor texto o versión teatral, mejor música y mejor diseño escénico, consistente en diploma acreditativo y \$ 500.00 (moneda nacional) en cada uno.
8. El grupo Teatro de La Villa y la Dirección Municipal de Cultura de Guanabacoa otorgarán los siguientes premios, consistentes en \$ 200.00 (moneda nacional) y diploma acreditativo:
  - Mejor actuación femenina en vivo
  - Mejor actuación masculina en vivo
  - Mejor actuación femenina con muñecos
  - Mejor actuación masculina con muñecos
9. La revista *tablas*, la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, la Asociación Hermanos Saiz y los órganos de prensa otorgarán diferentes premios.
10. El Jurado estará constituido por personalidades de reconocido prestigio en el campo de las artes escénicas.
11. Los grupos interesados en participar deberán llenar la planilla de inscripción en la Subdirección Artística del Centro de Teatro y Danza de La Habana.
12. El Comité Organizador determinará las puestas en escena que participarán en el evento, valorando sus posibilidades técnico-artísticas. Las planillas que no contengan todos los datos solicitados, no serán consideradas.
13. La inscripción presupone la aceptación íntegra de las presentes bases.

Para cualquier información dirigirse a:

**CENTRO DE TEATRO Y DANZA  
DE LA HABANA**

San Ignacio No. 166 e/ Obispo y Obrapia,  
La Habana Vieja. Teléfono: 62-96-50

**TEATRO DE LA VILLA**

Desamparado esq. a Dr. Mora,  
Guanabacoa. Teléfono: 97-79-84

## INDICE 1994

- A**  
 Albelo, Ismael: "La danza a solo", 1-2/94, p.32. // "La danza del 2000: desafío al infinito", 3-4/94, p.59.  
 Alfonso, Raúl: "Nuestra señora de los ahogados", 3-4/94, p.88. // "No necesitamos otro héroe", 3-4/94, p.98. // "Desvelos y obsesiones de un maestro", 3-4/94, p.102.  
 Amaya, Cristina: "Un nuevo reto para las artes escénicas cubanas: la comercialización internacional", 3-4/94, p.104.  
 Ariles, Freddy: "Un zunzún venido del norte", 3-4/94, p.92
- B**  
 Boudet, Rosa Ileana: "El teatro de la comunidad. ¿Otra utopía compartida?", 1-2/94, p.2.  
 Brugal, Yana Elsa: "Un teatro sin fronteras", 1-2/94, p.8.
- C**  
 Curbelo, Alberto: "Erase una vez el teatro", 1-2/94, p.96. // "Sin memoria no hay futuro", 3-4/94, p.34.
- E**  
 Estorino, Abelardo: **Parece blanca**, libreto no. 33, 1-2/94 (páginas centrales).
- F**  
 Fullea León, Gerardo: "Teatro bajo la nieve", 1-2/94, p.103. // "El reclamo de la dramaturgia comunitaria", 3-4/94, p.13.
- G**  
 García Núñez, Ana María: "Diversidad y teatro: lugar de convergencias", 1-2/94, p.35.  
 González, Waldo: "¿Quién le tiene miedo al lobo?", 1-2/94, p.98. // "Clitemnestra en las escaleras del tiempo", 3-4/94, p.95.
- H**  
 Hechavarría, Habey: "Inención de Orilé", 1-2/94, p.22.
- M**  
 Márquez Guillermo y Ernesto Rodríguez: "Los días de la danza en Cuba", 1-2/94, p.72.  
 Martiatu, Inés María: "Taller de actuación trascendente: ¿El nacimiento de un método?". 1-2/94, p.14.  
 Montero, Reinaldo: "Otra contribución al mito", 1-2/94, p.38. // **Los equívocos morales**, libreto no. 34, 3-4/94 (páginas centrales).  
 Morales, Pedro y Omar Valiño: "Perfiles de un nuevo rostro en el teatro cubano", 3-4/94, p.2.  
 Muguercia, Magaly: "Teatro y utopía en el siglo XX", 3-4/94, p.51.  
 Munhoz, Marcia: "Más allá de la periferia", 3-4/94, p.16.
- O**  
 Ocegüera, L. M.: "El teatro lírico en Cuba", 3-4/94, p.47.  
 Oramas, Ada: "Un hombre que sabe quedar en la memoria", 3-4/94, p.22.
- P**  
 Pino, Amado del: "Los equívocos de la memoria", 3-4/94, p. 65.
- R**  
 Reyna, Víctor: "Crónica de títeres", 1-2/94, p.79.  
 Ribot, Liberto: "Desde la soledad del actor", 1-2/94, p.26.  
 Rivero, Bárbara E.: "**La boda**: una conversación a tres voces", 3-4/94, p.27.
- S**  
 Santos Moray, Mercedes: "La narración oral escénica, un arte iberoamericano", 1-2/94, p.85. // "Los públicos de un público", 1-2/94, p.92.  
 Suárez, Esther: "Tradición y contemporaneidad en el teatro de títeres", 3-4/94, p.45.
- T**  
 Tablas: "Cádiz: diálogo teatral entre culturas", 1-2/94, p.88.  
 Tablillas: 1-2/94, p.108. // 3-4/94, p.106.  
 Torres, Jorge Luis: "Venturas, confluencias y... GUANABACOA'94", 3-4/94, p.39.
- V**  
 Valiño Omar: "El unipersonal en la escena cubana", 1-2/94, p.30. // "A propósito de un pre juicio: La Habana y el amor", 3-4/94, p.85.  
 Vázquez, Liliam: "El espacio para un público excluido", 3-4/94, p.11.
- Y**  
 Yourcenar, Marguerite: "El teatro Noh", 3-4/94, p.18.

**A**

Abellán, Joan: "Quince años de puesta en escena española", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.79.

Aguilera, Frank: "A la vuelta de Santiago", 3-4/95, p.99.

Albelo, Ismael: "La danza entre tinajones", 1/95, p.47. // "...Y también estuvo la danza", 3-4/95, p.15. // "Kathak, The Kosh y Danat en La Habana. Danza y arte total", 3-4/95, p.96.

Alonso de Santos, José Luis: "Autor dramático y sociedad actual", 2/95 (Número conjunto con *ADE-Teatro*), p.40.

Alvarez-Ossorio, Pedro y Roberto Quintana: "El Centro Andaluz de Teatro CAT, 1989-92. Una experiencia apasionante", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.22.

Amorós, Andrés: "¿Nuevas dramaturgias?", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.47.

Artiles, Freddy: **La explosión**, libreto no. 35, 1/95 (páginas centrales). // "Títeres para un festival", 3-4/95, p.11. // **"Desirs parade"**, 3-4/95, p.92.

Atto, Paulo: "Teatro y aspectos afro-bahianos de la cultura brasileña", 1/95, p.19.

Azor, Ileana: "Perversión de la temura", 1/95, p.33.

**B**

Boudet, Rosa Ileana: "Pensar el teatro de los 90", 1/95, p.6.

Briones, Rosa: "El teatro infantil. Un largo camino por andar", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.87.

**D**

Doménech, Fernando: "El teatro escolar en España", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.89.

**F**

Fernández, José Ramón: "Catorce años de escritura dramática en España. Un camino hacia la normalidad", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.35.

Fernández Torres, Alberto: "Público y repertorio en el teatro español actual", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.26.

Fullea León, Gerardo: "El rito como fuente del teatro contemporáneo", 1/95, p.11.

**G**

Gacio, Roberto: "Voluntad de permanencia", 3-4/95, p.3. // "Teatro gay en los 90", 3-4/95, p.30.

García Abreu, Eberto: "Cádiz en el horizonte", 3-4/95, p.80.

González, Waldo: "Proteger la creación" (entrevista con presidenta CNAE), 1/95, p.2. // "Heráldica de un festival", 1/95, p.39.

// "Nuevos autores en Pinos Nuevos", 1/95, p.108. // "De nuevo Pierre Chaussat", 3-4/95, p.37. // "Elogio de la cordura", 3-4/95, p.74.

Gutiérrez, Ignacio: "Sobre una explosión necesaria", 1/95, p.49. // "¿Quién le teme a los diablos?", 1/95, p.104.

**H**

Heras, Guillermo: "Panorama de la danza contemporánea española", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.102.

Hernández, Emilio: "El teatro español. La izquierda, la derecha, la ley del mercado y su puta madre", 2/95, (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.19.

Hernández, Esther María: "El discreto encanto del mito", 1/95, p.87.

Hernández-Lorenzo, Maité y Omar Valiño Cedré: Irene Sadowska-Guillón (entrevista), 3-4/95, p.38.

Hormigón, Juan Antonio: "Breve diagnóstico sobre la situación del teatro español actual", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.4. // "Un debate sobre el sentido del teatro", 2/95, p.49. // **Batalla en la Residencia**, texto teatral, 2/95 (páginas centrales). // "La música y la puesta en escena", 2/95, p.101.

**I**

Índice anual: 1994 y 1995, 3-4/95, p.109.

**L**

Lagos, Manuel: "Cronología. España y la vida política, cultural y teatral desde 1923 a 1936", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.71.

Márquez, Guillermo: "Los días de la danza", 1/95, p.43.

Martiatu, Inés María: "Una señora de la escena", 1/95, p.96.

Monterde, Pau: "La enseñanza teatral en España", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.98.

Morales, Armando: "Titiriteras aventuras desventuradas del oficio titiritero", 1/95, p.29.

Morales, Pedro: "Por una renovación integral del teatro lírico", 1/95, p.73.

Muñoz Caravaca, Ricardo: **Asudiansam, El pan sano y el cuchillo, El bosque**, libreto No. 36, (3-4/95 páginas centrales).

**N**

Navarrete, Javier: "El movimiento teatral ONCE. Las claves de un proyecto", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.95.

**O**

Oliva, Felipe José: "D'Dos en uno", 3-4/95, p.90.

Oramas, Ada: "Mitos de **El sombrero**", 1/95, p.94. // "La terrible inocencia", 1/95, p.102. // Edda



de los Ríos (entrevista), 3-4/95, p.40. // Fabio Ferreira (entrevista), 3-4/95. p.44.

## P

Padrón Nodarse, Frank: "Las mariposas... Entre la altura y el suelo", 1/95, p.99.

Pérez Rasilla, Eduardo: "El teatro español durante los últimos doce años. Notas para un análisis", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.73.

Pineda Roxana: "De la vida y de la muerte: participar de la aventura", 1/95, p.106.

Pino, Amado del: "Un No de espaldas a lo trágico", 1/95, p.84. // "Irrompe en la luz de La noche", 3-4/95, p.85.

## R

Rivas, Jorge: "Perla Marina: nostalgia y tradición", 1/95, p.91. Rivero Sánchez, Bárbara E.: "Un encuentro para la memoria", 3-4/95, p.76.

Rodríguez, Carlos: "Adriana y Penélope. Las instituciones y el teatro español actual", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.14. // "Los ciegos españoles están por el teatro" (entrevista con Reyes Lluch), 2/95, p.92.

Rodríguez, Ernesto: Ruth Escudero (entrevista), 3-4/95, p.41. // "Todo en el mundo del espectáculo", 3-4/95, p.102.

Rudakoff, Judith: "La identidad es la supervivencia", 3-4/95, p.26.

## S

Sáez Carvajal, Joel: "La búsqueda de sentido", 3-4/95, p.71.

Santos Moray, Mercedes: "La cultura del diálogo", 1/95, p.41. // "En teatro podemos crear en Cuba", 1/95, p.67.

Suárez Durán, Esther: "Otra mirada al teatro bufo cubano: sin prejuicios, con amor", 1/95, p.23 // "El privilegio del teatro" (entrevista a Randy Martin), 1/95, p.79. // "Nicola Savarese. De la presencia del actor y su pre-expresividad", 3-4/95, p.19. // "Abdala. La libertad que proponen las reglas", 3-4/95, p.88.

## T

Tablas: "Cinco años combinando", 1/95, p.109. Miguel Iriarte (entrevista), 3-4/95, p.43.

Tablillas: 1/95, p.110. // Tablillas de *tablas*, 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.112. // 3-4/95, p.104.

## U

Urrutia, Jorge: "Sainete y teatro de la marginación", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.43.

## V

Valiño, Omar: "Algunas claves para una dramaturgia otra. La obra de Ricardo Muñoz", 3-4/95, p.47.

Vázquez, Liliam: "Manteca: la metáfora de la utopía", 3-4/95, p.35.

## Y

Yagüe, Javier G.: "Salas alternativas. Notas desde dentro", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.84.

## Z

Zubiarrain, Laura: "Asociación de Directores de Escena de España. Un proyecto en constante desarrollo", 2/95 (número conjunto con *ADE-Teatro*), p.109.

Usted puede, desde cualquier parte del mundo, recibir nuestra publicación trimestral. El pago por nuestros cuatro números anuales puede hacerse en cualquier tipo de moneda convertible.

América del Norte: 22.00 USD.    América del Sur: 20.00 USD.    Otros países: 24.00 USD.  
North America:                      South America:                      Other countries:

You may receive our journal anywhere in the world. *TABLAS* is published four times a years. Payment can be made in any kind of convertible currency.

Envíe su solicitud de suscripción anual a:  
Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas **tablas**

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia, Habana Vieja, Cuba. Apartado Postal 297. Habana 10100

**ESPACIO EDITORIAL  
DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA  
DE TEATRO**



- ARGENTINA ESPACIO CUADERNOS (G.E.T.E.A.) TEATRO 2 TEATRO-CELCIT
- BRASIL SBAT
- COLOMBIA GESTUS INTERRUPTUS
- COSTA RICA ESCENA
- CUBA CONJUNTO TABLAS
- CHILE APUNTES
- ESPAÑA ADE TEATRO ENTREACTE PRIMER ACTO PUCK
- ESTADOS UNIDOS GESTOS LATIN AMERICAN REVIEW OLLANTAY THEATER MAGAZINE DIOGENES
- MEXICO MASCARA REPERTORIO
- PORTUGAL CUADERNOS
- VENEZUELA THEATRON YANAMA

Las revistas y publicaciones del EECIT pueden ser solicitadas en librerías especializadas y a través de la Red de Filiales y Delegaciones del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral - CELCIT

**- Secretaría del EECIT -**

**CELCIT-España. Calle Recoletos, 12 - 3ª derecha oficina K 28001 telf. 5764746 fax 5764722 MADRID - ESPAÑA**

**SUBSCRIPTION FORM**

Nombre/Name: \_\_\_\_\_

Dirección/Address: \_\_\_\_\_

Ciudad/City: \_\_\_\_\_ Estado/State: \_\_\_\_\_

Código Postal/Zip Code: \_\_\_\_\_

País/Country: \_\_\_\_\_

A partir del número/Starting with issue: \_\_\_\_\_

Adjunto cheque por valor de: \$ \_\_\_\_\_

Check enclosed for

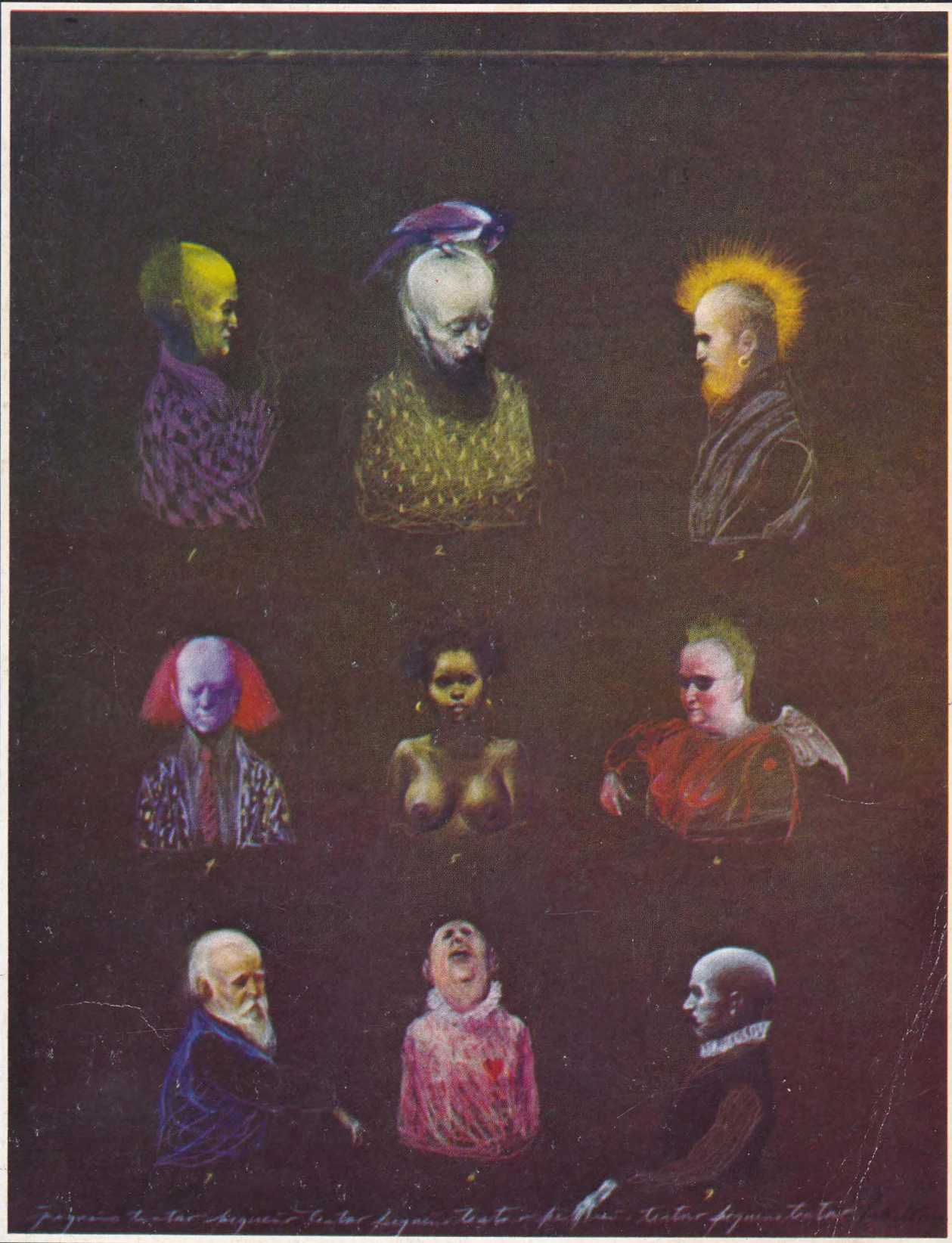
**También se acepta giro postal  
Money orders are also accepted**



# TECN ● ESCENA

**TODO  
EN EL MUNDO  
DEL ESPECTACULO**

Calle 6, No. 113, Miramar, La Habana. Cuba. CP 11300  
Tel. (537) 29 3588 - 29 3214 - 29 3183 Fax: (537) 33 8213 / 8212



*Figura tentat sequitur tentat sequitur tentat sequitur tentat sequitur tentat sequitur tentat*