

Miembro Fundador del ESPACIO EDITORIAL DE LA COMUNIDAD IBEROAMERICANA DE TEATRO



tablas

revista de artes escénicas No. 3-4/1999

**DRAMATURGIA
ESPECTACULAR**

A debate

IV EDICION
FESTIVAL DE

Teatro

DE LA HABANA



Libreto No. 49
EL DUDOSO CUENTO DE LA PRINCESA SONIA
de Raúl Alfonso

La voz
del maestro
Tadashi Suzuki



tablas No. 3-4/1999
 revista del Consejo Nacional
 de las Artes Escénicas
 San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapia,
 La Habana Vieja, Cuba.
 Teléfono: 62 8760
 Fax: (537) 55 3823
 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

Directora
 YANA ELSA BRUGAL

Consejo asesor
 FREDDY ARTILES
 CARLOS CELDRAN
 OSVALDO DOIMEADIOS
 NORGE ESPINOSA
 GERARDO FULLEDA
 ROBERTO GACIO
 WALDO GONZALEZ
 RAMIRO GUERRA
 HELMO HERNANDEZ
 AMADO DEL PINO
 ARMANDO SUAREZ DEL VILLAR

Equipo editorial
 ELIANA DAVILA
 ABEL GONZALEZ MELO

Diseño computarizado
 ORLANDO S. SILVERA HDEZ.

Mecacopia
 HAYDEE GUTIERREZ GROVAS

Secretaria
 SANDRA M. SANTANA CORBO

Administración
 GOAR GONZALEZ-CARVAJAL

Portada: **Los siervos**. Teatro de La Luna. Foto: Guillermo Zerda.
 Contraportada: **Como parte de algo**.
 Autor: Elsa Mora. Mixta/tela. Medida: 42,5 x 57cm

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente. Precio: \$ 5.00. Impreso por Empresa del Libro Alfredo López. No. 63/64 julio-diciembre.



ARTES ESCÉNICAS
 CONSEJO NACIONAL
 Ministerio de Cultura

FESTIVAL DE **Teatro** DE LA HABANA

EL ÚLTIMO FESTIVAL DEL SIGLO EL PRIMER FESTIVAL DEL MILENIO

Norge Espinosa Mendoza 3

EVENTOS ESPECIALES EN EL FESTIVAL

Abel González Melo 12

ENTREVISTAS

LA PRAXIS NUNCA SE IMPROVISARA
 entrevista a Juan Antonio Hormigón 15

DE NIDIA TELLEZ A MADAME CURIE
 entrevista a Nidia Téllez
 Marilyn Garbey 16

DEL BUTOH... MISTERIO
 entrevista a Carla Lobos
 Ada Oramas 17

LOS SIERVOS
¿OTRO ESCUPITAJO AL OLIMPO?
 Osvaldo Cano 20

La voz del maestro EL ARTE DE TADASHI SUZUKI



Akihiko Senda 24 Y 25

CONJURAR EL MISTERIO, IMPEDIR EL OLVIDO
 Pascual Díaz Fernández 29

EL DESCONOCIDO VICENTE
 Freddy Artiles 34

LA TIZA MÁGICA
 Vicente Revuelta / Clara Ronay 39

EL DUDOSO CUENTO DE LA PRINCESA SONIA, DE RAUL ALFONSO

Roberto Gacio Suárez41

**Libreto
No.49**

**EL DUDOSO CUENTO
DE LA PRINCESA SONIA**

de Raúl Alfonso 43

TEATRO Y NACION: SEGUIR ADELANTE

Jaime Gómez Triana 53

INVENTARIO TITIRITERO

FESTIVALES DE OTOÑO E INVIERNO EN ESPAÑA

Rubén Darío Salazar 54

...DE LAS ALEGRÍAS Y OTRAS NOTICIAS

DEL TEATRO CIMARRON

Eberto García Abreu 60

ELCHE: AL CENTRO DE LA PALABRA

Frank Aguilera Borrero 62

NUEVO ESPECTACULO DE TEATRO DEL SOL

TAMBORES SOBRE EL DIQUE

Traducción: Reny Martínez 65

DEL TEXTO AL ESPECTACULO

tablas

A.G.M. 67

críticas

OTRO TANTO PARA EUGENIO HERNANDEZ

Waldo González López 72

EL GROTESCO TRAS LAS HUELLAS DE

A LOS MUCHACHOS

R.G.S. 74

ARASH

ENTRE LA ALEGORIA Y EL SIMBOLO, LA POESIA

W.G.L. 76

LA FLOR DEL AGUA

Ramiro Guerra 78

MARIA ANTONIETA O LA BENDITA CIRCUNSTANCIA DE EL PUBLICO POR TODAS PARTES

N.E.M. 80

ARGOS NAVEGA HACIA BRECHT

Mercedes Santos Moray 84

LIBROS TRAZADOS EN EL AGUA

Roxana Pineda 88

PRIMER ENCUENTRO DE DIRECTORES DE TEATRO DEL PAIS

Jesús Barreiro Yero 90

TABLILLAS 92



CUADRAS



FESTIVAL

IN MEDICIÓN

Teatro

DE LA HABANA

A propósito de la IX Edición del Festival Internacional de Teatro de La Habana, tablas ha preparado un dossier de valoraciones y entrevistas. La crónica de Norge Espinosa, a continuación, entrega agudas reflexiones sobre la razón de ser de la ya obligada cita habanera, y dialoga con gran parte de la muestra asistente. Posteriormente, algunos comentarios sobre la gama de eventos especiales que abarcó, colateralmente, todo el circuito capitalino. Concluyen este dossier tres entrevistas a personalidades visitantes: Juan Antonio Hormigón, presidente de la Asociación de Directores de Escena de España; Nidia Téllez, actriz uruguaya, intérprete de la aplaudida Madame Curie; y Carla Lobos, directora chilena de la compañía danzaria Auca Butoh.

EL ÚLTIMO FESTIVAL DEL SIGLO EL PRIMER FESTIVAL DEL MILenio

Norge Espinosa Mendoza


I
Para cerrar esta edición del IX Festival Internacional de Teatro, he regresado al Trianón. Renunciando a otras ofertas de la cartelera, sabiendo que en distintos espacios de la capital los espectadores apuestan por grupos acaso desconocidos, o dueños de ya resabidos montajes, retorno a este cine teatro de El Vedado al cual he entrado tantas veces durante la década, queriendo saberme cómplice de lo que el director de Teatro El Público ha ido fundando en su escenario. Vuelvo a este lugar para sentirme, de algún modo, en familia: parte de esta larga parentela teatral que el siglo viene a cerrar sobre la Isla, con la certeza firme de pron-

garla en el próximo milenio. Como esa extensa familia, ramificada en encuentros y voces diversas, conjugadas en lo que puede ser una fe única: el propio Teatro, nos hemos encontrado en La Habana cubanos y extranjeros, una vez más, acaso sin reparar en el hecho de que participábamos en nuestro último Festival del siglo, y que sólo en el próximo milenio se nos regalará nuevamente la posibilidad de dialogar con los colegas de otros lugares del mundo, llegados de cardinales tan remotos como a veces pudieran parecerlo nuestras mismísimas provincias. También estos doce meses cierran el siglo; triste es que el Festival no haya reparado en esa circunstancia y, lejos de proponerse

desde su estructura como un resumen antológico de lo que han significado estos cien años para nuestra memoria teatral, quede en el recuerdo como una suma vaga de obras, rostros, palabras fugaces trazadas sobre el cuerpo de este arte tan fugaz. He regresado al Trianón, al Teatro El Público que, en su nuevo montaje, parece sí heredar parte de esa memoria que ha acumulado nuestra escena y propone, con su **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes**, una suerte de apretada y polémica revisión de las obsesiones que en estos tiempos finiseculares han sacudido a esa familia de la que hablo, a esta parentela teatral que protagoniza, cada noche, esta última cita inter-



• **La vida en rosa.** Teatro Buendía. Dir. Flora Lauten.

 CUADRAS

minable. Como un espectador más, parte también de esa familia, entro, descubro, discuto y aplaudo justo en el fin del milenio.

II

Una mirada panorámica a lo que han sido, en esta década, los Festivales Internacionales de Teatro de La Habana, ofrecería al interesado una serie de preguntas y respuestas que acaban repitiéndose de una cita a otra, rodando sin hallar puntos de comunión exactos entre ellas, dejando entrever las fisuras que, por encima de numerosas dificultades económicas u organizativas, impiden convertir el evento en esa hora de diálogo a la cual, sin dudas, se aspira. Tal y como no pocos colegas han afirmado al analizar las citas de 1991,

tablas

1993, 1995, 1997, y este 1999 -que alternan, ya se sabe, con el Festival Nacional de Teatro que se produce en la ciudad de Camagüey- el encuentro de La Habana no acaba de alzar en su propio eje una idea que cada año se renueve en algo más que la consabida sumatoria de grupos nacionales y extranjeros, y pueda resolverse en un hecho de irrefutable calidad. Las condiciones financieras que impiden al Comité Organizador escoger una propuesta internacional de primer orden, dependiendo de un conjunto de creadores que asuman por sí mismos el transporte hacia la Isla y de algún modo su permanencia aquí durante esos diez días y no siempre de la calidad o prestigio de sus ofertas, vienen a ser la base sobre la cual se erige el recelo que pesa sobre

esa arista del evento. Por la parte cubana, sin embargo, el mayor problema está localizado en la conformación de una cartelera que sobreimpone a ese orden cualitativo que debiera ser obvio un criterio de «representatividad» que confunde *mayoría* con propuestas *relevantes*. Un Festival es siempre la oportunidad excepcional de tomarle el pulso a un determinado fenómeno, y éste no puede ser la excepción: para un buen número de invitados extranjeros, de creadores nacionales y aun del público más ingenuo, esta cita habló no sólo de la existencia aquí de una serie de montajes de buen rango, sino, además, de una necesaria revisión de las estructuras que, desde el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se responsabilizan con un encuentro realmente

valedero, pero que debiera ya justificar con algo más que una abrumadora cantidad de funciones su presencia en un ámbito cultural específico. No han faltado, en estos diez años que cierran el siglo, diálogos acerca de la naturaleza misma del Teatro, y de su papel en una sociedad como la nuestra. Esos diálogos, a pesar de la notable sinceridad alcanzada en algunos, pocas veces han trascendido las fronteras del gremio, y al quedar en un *status* de mutismo que ahoga las voces y reclamos de la crítica, han ido dejando tras de sí no pocas lagunas de silencio sobre las cuales ahora mismo parecen avanzar opciones donde la mediocridad o el elogio castrador que siempre nos acosa se alza con preocupante poderío. Este propio Festival, que se supone que sea la prolongación ampliada de nuestros logros en una dimensión de orden internacional, parece desestimar el criterio selectivo de la cita mayor que lo precede -Camagüey-, y acumula junto a las obras allí galardonadas otras que de ninguna manera llegarían a ser admitidas en aquel evento -pienso, específicamente, en la mayoría de lo presentado por Ciego de Avila o Cienfuegos. No se puede ocultar la falta de giras y contactos que padecen nuestros artistas con la ingrata y fugaz participación que aseguran una o dos funciones en la capital a esos colectivos de provincias, a las cuales no siempre acuden los especialistas o en las que, bajo la presión estructural de los festivales, rara vez se alcanzan condiciones idóneas que garanticen la precisa comunicación con ese auditorio para el cual se organiza el evento. No ha de verse, insisto, en el Festival, sino una parte más de todo un sistema cuya cima sea esta hora, y donde el mero

estímulo de saberse como participantes asegure a los grupos escogidos un espacio que aporte, al curriculum de cada cual, un elogio intrínseco. Digo esto y siento que bajo mis palabras resuenen ésas ya escritas por mis colegas, ampliadas aquí únicamente por el desconcierto que me produce verificar de nuevo en estos días los mismos dilemas, las mismas preguntas sin respuestas que ponen en crisis la mera existencia de un encuentro del que, pese a todo, no debiéramos darnos el lujo de prescindir.

III

Sin contar esta vez con presencias foráneas de tanto prestigio como el Galpón o la Candelaria, aplaudidos en la cita de 1997, el Festival acumuló una oferta extranjera cuya impresión no dejó de ser para los espectadores una imagen agrisada. Influyen en esto las condiciones económicas aquí aludidas, que no son secreto de nadie, pero tampoco -como han podido demostrar experiencias desarrolladas por la Casa de las Américas o, más discretamente, la Asociación Hermanos Saíz- son obstáculos inexpugnables en el esfuerzo de convocar a creadores de real importancia. La habitual selección de participantes mediante *dossiers* o videos de sus puestas volvió a mostrar sus defectos, en tanto el teatro, como hecho vivo, merece ser comprobado esencialmente *sobre* la escena. Sumémosle a ello la difícil inserción de esta muestra en un panorama internacional que, en los mismos días de septiembre en que se desarrolla, está activando en la región otras citas no sólo de mayor prestigio, sino además de una maniobra financiera a la cual no podemos hoy comparar-

nos, capaces de garantizar a los grandes nombres del teatro buena parte de aquello que a nosotros nos resulta sencillamente inalcanzable en tanto condiciones técnicas o de mero protocolo. Ha de pensarse en ello, repito, como razón de verdadero peso a fin de reacomodar el evento con miras a su resonancia más allá del país. En plena concordancia con el esfuerzo desplegado, las tensiones acumuladas y el apoyo que brindan las organizaciones e instituciones hacia un hecho que de acuerdo a nuestras circunstancias específicas bien puede entenderse como un lujoso privilegio, este tipo de reajustes es no sólo necesario, sino además imprescindible.

Así, pues, la endeble o pasajera calidad de los invitados extranjeros fue la norma, salvo pocas excepciones. Destacándose aquí o allá alguna interpretación, algún elemento que mereciera cierto aplauso, faltó en el evento esa puesta que puede calificarse verdaderamente, gracias a la excelencia de su conjunto, como un verdadero suceso. Ese espacio lo ocupó, por la sobria calidad de su entrega, un unipersonal que supo comunicar al auditorio lo que otras ofertas, traídas con mucho más aparataje o expectativas, no lograron confirmar. Tras numerosas funciones en su país y en otros festivales -Cádiz 1998, entre ellos-, la aparición de Nidia Téllez con su **Madame Curie** nos devolvió esa loable impresión que ya, en esta misma década, otros intérpretes supieron legarnos. Junto al rostro del actor solitario que estos diez años nos han hecho imborrable (Franklin Caicedo,

tablas



• **A los muchachos.** Dir. Norberto Barruti. Argentina.

Cristina Castrillo, Ronaldo Ciambri...), esta actriz demostró, bajo un trazado rigurosamente stanislavskiano, el poder que tiene sobre sus personajes, y sobre un texto que busca, a manera de conferencia ilustrada, un diálogo que pacta con el espectador, quien acaba dejándose conducir por esos espacios no convencionales en pos de una historia que resuma profunda admiración hacia la gente de cien-

tablas

cias. Acaso pueda afirmarse que en una cita donde figuras de mayor prestigio estuviesen presentes esta pieza no hubiera ganado tanta resonancia; acaso pueda afirmarse también que ante una entrega de tan preciso ajuste a un contacto bien específico el público siempre responderá con el aplauso que aquí se le brindó. Esta vez, la uruguaya Nidia Téllez fue reina y señora entre nosotros gracias a su talento y

rigor -esas condiciones que, de aguzarse a lo largo de toda una carrera, permiten a un genuino intérprete revelarse en un montaje que, como éste, privilegia la inteligencia y una rara dosis de medida.

En el resto de la muestra internacional, insisto, no faltaron las buenas intenciones. La danza no se hizo sentir más que con **La flor del agua**, el espectáculo que Auca Butho, de Chile, presentó en el Mella, convenciendo a algunos pero desencantando a otros. Confieso, desde mi humilde condición, estar en el segundo bando, si bien conozco de no pocos especialistas que se afiliaron al primero. No creo que la directora de la compañía, a pesar de la intensa preparación y su elocuente dominio de la técnica, haya conseguido alzar desde esos preceptos un verdadero *espectáculo*. Fallan secuencias y capacidades, así como un *tempo* general que no se resuelve en rotunda apropiación, desde nuestra latitud, del legado japonés que propuso Hijikata. A diferencia de lo que en 1997 ofreció aquí con intenciones seme-

jantes **El ojo del tamandú**, esta pieza no rebasó las sonoras expectativas que sobre él se tendieron. Pero, repito, hay otros que alzan una bien distinta opinión.

Descontando la debilidad de la oferta extranjera para niños, en los espectáculos restantes pudo verse a una actriz de no desestimable esfuerzo (**Frida K**, España), una intención espectacular y comuni-

cativa de fuerza, aunque lastrada por un acabado que no sobrepasaba su mero gesto de llamada a la acción (**Una de cal y otra de arena**, Puerto Rico), un ejercicio actoral donde dos jóvenes intérpretes se probaban sobre un texto que garantiza el dominio de un par de atractivos personajes (**A los muchachos**, Argentina), o un desconcertante unipersonal donde ni la actriz ni la trama que encarnaba alcanzaron a hacerse atractivas para un espectador que, desde aquí, también ha podido de vez en vez confrontar con puestas en escena de intenciones similares y sí logradas (**Cada persona es una ciudad**, EUA). Un montaje de valores no prescindibles, el **Diario de un loco**, llegado desde Portugal, debió sufrir lo que otros, al no encontrar las condiciones técnicas necesarias en los espacios que le resultarían idóneos y verse confinado a la frialdad de la sala Avellaneda. Los asistentes al Gran Teatro de La Habana aplaudieron al español Carlés Castillo, mientras se presentaba también el colectivo mexicano Tablas y Diablas, con su pieza **Juan Volado**, dirigida como un preciso y precioso trabajo sobre la máscara y el actor por Jean Marie Binoche, ya recibida aquí durante el pasado Taller Internacional de Títeres. La ausencia de la compañía griega Politia, que había mostrado su garra entre nosotros con **La asesina**, resultó un fuerte golpe a la cita, donde se esperaba que este grupo alcanzara la resonancia que su calidad parecía asegurar. No fue ésta la única suspensión a lamentar, pero lo cierto es que al no contar con otras ofertas de semejante alcance en esa misma car-

telera, se vio mucho más agravada la impresión general del evento.

Tal vez pueda decirse muy poco de la restante participación internacional. Repito aquí el reclamo que algunos levantamos en 1997, cuando varios críticos y creadores solicitamos al CNAE el despliegue de alguna estrategia que asegurase al menos la presencia de un par de compañías de indudable renombre en el evento, que al amplificarse en diálogos con investigadores, talleres o conferencias magistrales, sostuvieran también el festival todo. El apego a las mismas y no siempre ajustadas fórmulas empleadas durante estos años, y la desatención a esta sugerencia son -también- las causas de tanta grisura. Ahora tenemos dos años por delante, queda lanzado el reto para que la institución pueda obtener alguna respuesta positiva ante esta urgencia trabajando desde ya en lo que, en ese 2001 cada vez menos remoto, será el décimo Festival de La Habana.

IV


Como ha sido también una palpable y creciente costumbre, la muestra nacional resultó el cardinal más contundente, pese a todo, de la cita. Es una suerte de letanía ya la frase que nos permite advertir que, comparando la presencia extranjera visitante con lo que ofrecemos los del patio, podemos gozar de cierta paz. Habrá que recordar, más allá de esa frase consoladora, que rara vez podemos ver aquí algo del mejor teatro del mundo: Strelher, Ronconi, Wilson, Brook, Kemp, Mnouchkine, Pasquall... han sido siempre asignaturas pendientes entre

nosotros; incluso latinoamericanos de la fama de Andrés Pérez, Antunes Filho y Carlos Giménez son mitos apenas rozados. Bueno sería pensar en ello antes de exhalar tantos suspiros, del mismo modo en que podríamos justipreciar lo que grupos como el Buendía, por ejemplo, confirman en el exterior. No faltó en estos días un puñado de ofertas que aseguraron el quehacer de genuinos artistas en el archipiélago, como tampoco no dejaron de sobrar montajes que prueban lo contrario. Hablar de unos y otros sería saludable: se trata de poner en una misma balanza a cuantos creen y hacen desde el Teatro esa otra imagen de la Isla.

En el párrafo inicial aludía al nuevo estreno de Teatro El Público. A diez años de la aparición de su núcleo inicial, Carlos Díaz levanta una pieza que, de algún modo, le sirve de espejo a sí mismo y a su trayectoria. Animado por la polémica alrededor de este caleidoscópico juego en el cual toda una década pasa por el escenario, a la manera de una turbia, imperfecta y hermosa ráfaga donde se confunden los límites de la danza, el teatro y un concepto sobre el cubano mismo que bebe en Virgilio Piñera y se sabe deudor de una fiesta donde la muerte es también un gozoso pretexto, el espectáculo se revisa continuamente. Prometo otras líneas sobre esta pieza de Teatro El Público; felicitándole por estos diez años de tan intenso devenir. Coincidiendo con **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes**, Carlos Celdrán subía nuevamente al noveno piso del Teatro Nacional. Gra-



• El árbol y el camino. Grupo Danza Abierta. Dir. Marianela Boán.

 CUADRAS

cias a un empeño de la Fundación Ludwig y este espacio, La Habana ha recuperado ese raro privilegio de las temporadas, y la versión que hace Argos Teatro de **El alma buena de Se-Chuán** ha sido una de las protagonistas de tal suceso. El regreso a Brecht es algo más que una visita de museo, y si en **Baal** Celdrán probaba fuerzas, ahora se atreve con un texto del ciclo mayor de este genial dramaturgo. El resultado es un espectáculo de inusual belleza e impresionante comunicatividad con el público de hoy, donde los desniveles actorales se aseguran como parte de un proceso de depuración en el cual los desempeños de Zulema Hernández y Alexis Díaz son cartas de triunfo. Ojalá pueda afirmarse en las nuevas funciones ese proceso, y ganen

tablas

cada vez mayor hondura los elementos que hacen de esta *alma buena* un digno referente hacia aquella otra puesta que, cuarenta años atrás, alzara Vicente Revuelta sobre este mismo texto.

Flora Lauten, desde la antigua iglesia ortodoxa que le sirve de sede, abre su mirada sobre el mito de Yarini. Si la puesta de Fuleda León que pudo verse a inicios de año y también en el Festival no alcanza a justificar su acercamiento al texto de Carlos Felipe por ausencia de un nítido concepto de recuperación de esa obra considerada clásica, la opción del Buendía se asegura en un orden de factura que indudablemente impresionará al auditorio. Con un diseño de seguro impacto visual, y el apoyo de algunos intérpretes

(Antonia Fernández, Pablo Guevara, José Antonio Alonso, Mijail Mulkay), **La vida en rosa** ha sido el centro de discusiones que se basan en el trazado de género bajo el cual el célebre *souteneur* pierde atractivo como protagonista ante el empuje de los roles femeninos, aquí magnificados hasta un exceso. Rozando el teatro comercial, aunque sin echar por la borda sus ya consabidas recurrencias a la cubanidad más sincera, el espectáculo no alcanza la altura de otros empeños del colectivo pero, a mi juicio, tampoco lo desdora en un panorama donde muchos quisieran y debieran tener al menos parte del atractivo que derrocha esta *tragedia musical*.

Ya el nombre de Virgilio Piñera ha sido escrito en estas pági-

nas: su presencia a lo largo de la década nos ha ofrecido instantes de inolvidable mención. Con un elenco renovado, José Milián devolvió **Si vas a comer, espera por Virgilio**. El suceso teatral de 1998, ahora con Alexander Paján y Déxter Cápiro como Piñera y Pepe, ha recuperado el diálogo con su público hasta convertirse en un verdadero fenómeno de recepción, que redobla el homenaje a nuestro dramaturgo hasta límites ciertamente asombrosos. Deberán los nuevos intérpretes atemperar las pausas y la altura de sus voces: ya se sabe cuán peligroso ha sido para el actor cubano el grito como recurso, y en la función que presencié, si bien era evidente que ambos lograrán un buen trabajo en próximas temporadas, este aspecto necesitaba ser revisado a fin de que tan hermoso texto se ofrezca en toda su riqueza. Y Raúl Martín, el más piñeriano de nuestros directores, asumía su versión de **Los siervos**, aquella pieza que Virgilio desdeñó. Ahora, cambiados en el texto nombres e identidades, el espectador encuentra un montaje que -al menos para mí- se resiente por el ajuste dramático sobre una pieza poco conocida y en la que se debilitan las candentes preguntas que podría, sin esa poda, lanzar a nuestra actualidad, si bien el director arma un trabajo gestual y coreográfico que halla teatralidad en uno de los textos más difícilmente representables de Piñera. Sin retomar el brillo -por ejemplo de **La boda**, pero afirmándose ante un público fervoroso, Martín confirma su pasión por Virgilio, que ojalá llegue también a la búsqueda de lo que

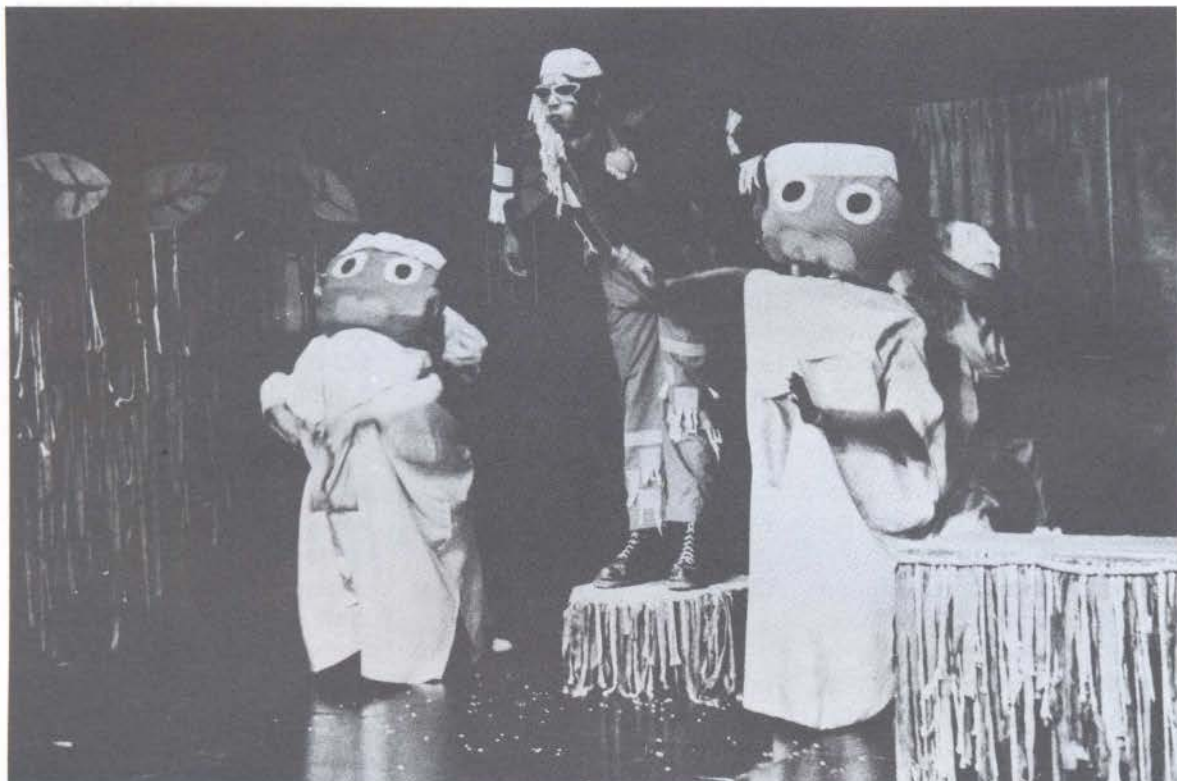
otros autores puedan aportar-le a su celebrada carrera.

Lejos del circuito más socorrido, en el teatro de la Facultad de Artes Plásticas del ISA, Nelda Castillo presentaba a su grupo El Ciervo Encantado con **De dónde son los cantantes**. A partir de la novela homónima de Severo Sarduy y conjugando esas páginas con otras del mismo autor y distintos nombres de la diáspora, la Castillo alza un montaje de alto poder evocador. Irreverente y provocativo, este bojeo en la noche de la cubanidad dice de la calidad del camino emprendido por su colectivo, donde el rigor y el detallado proceso investigativo se resuelven en espectáculos tan potentes e insólitos como éste, al cual la crítica, demasiado atada al ir y venir por los teatros de El Vedado, no ha prestado la atención que merece. Cosa triste es que una puesta de tan fuertes presupuestos haya pasado casi inadvertida en una cita donde mucho podría agradecerse el riesgo, y el alcance, de un espectáculo así, donde un acertado diseño, una banda sonora paródica y firme se unen a estos cuatro jóvenes actores en cuyos rostros asoma el aire más secreto de la Isla.


Eugenio Hernández Espinosa estrenó **Oshún y las cotorras**, resuelta en tono de comedia, pero excesivamente larga y carente de un diseño escénico atractivo, lo cual impidió el logro total de esta aparición del Teatro Caribeño. La **Yerma** de Roberto Blanco nos devolvió el encanto visual de este director, pero no redimensionado en un elenco que per-

mitiera el regreso total de una puesta que fue, sin dudas, memorable tanto tiempo atrás -algo que también podría decirse de **La casa de Bernarda Alba**, presentada por Berta Martínez con la Compañía Hubert de Blanck. **Yo no soy el rey Lear** es un montaje en cierto modo inacabado, alrededor del cual pueden hacerse las a veces inevitables preguntas del por qué se escoge tal texto en un contexto como el que nos corresponde. Junto a ellos, el resto de los colectivos nacionales participantes no demostró demasiado, salvo pocas excepciones (**El crimen de Han**, Teatro 2, de Santa Clara; **Ten mi nombre como un sueño**, Teatro de los Elementos; **La seducción...**, todas con logros parciales) libres del agotamiento que en la mayoría de los casos se hizo obvio, evidenciando carencias de renovación y ascensos cualitativos que no justificaron el por qué de sus presencias en un evento donde, supuestamente, debe acogerse lo mejor.

En los espacios para niños se agradeció el regreso de montajes tan felices como **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, del Teatro de Las Estaciones, que también presentó **El Guiñol de los Matamoros** y su **Pelusín**, diseñados por la luminosa mano de Zenén Calero. **Feo**, el reciente estreno de Papalote, bajo la dirección de René Fernández, marca el inicio de una nueva época en la trayectoria de este colectivo, al que ahora un grupo de jóvenes actores insufla alientos de verdadera frescura. Esta versión de **El patito feo**, necesitada apenas de un leve ajuste



• **El espantajo y los pájaros.** Teatro Cimarrón. Dir. Alberto Curbelo.

 CUADRAS

dramatúrgico en su final, es una pieza hermosa y emotiva, hecha para celebrar. De Santiago de Cuba se presentó **La muñeca de trapo**, con diseños de Enrique Guasch, quien, en manos de sus intérpretes -entre ellos los jóvenes Lilian Cala y José Manuel Labrada, ya premiados- justificó los aplausos que este montaje de José Saavedra ha obtenido en distintas plazas. **El porrón maravilloso**, del Guiñol de Santa Clara recaló la excelente manipulación de sus intérpretes, si bien padeció la presentación en espacios poco idóneos, algo que por distintas causas también sufrió el Guiñol de Camagüey. Un montaje que no pude ver hasta ahora fue **El espantajo y los pájaros**, de Teatro Cimarrón, en el que su director Alberto Curbelo obtiene un resultado pleno de

tablas

atractivos a partir de una ajustada versión del texto de Dora Alonso, y realizado por el carisma de sus actores, a quienes agradezco una de las puestas más entretenidas de cuantas disfruté en estos días, aunque sugiero no desatender aspectos de la manipulación. Esos montajes y otros (**Nace una estrella**, de Margarita Ruiz; **Redoblante, tío Conejo y dos leones**, del maestro Armando Morales) confirmaron la calidad de nuestro teatro para niños, que conquistó altos elogios entre los especialistas extranjeros que nos visitaron.

La danza que se hace aquí hoy también estuvo presente. Danzabierta, la compañía de Marianela Boán, repuso **El árbol y el camino** y **El pez de la torre nada en el asfalto**,

éxitos seguros. Sin embargo, ninguno de los estrenos que Narciso Medina o Isabel Bustos presentaron en el Festival resultaron óptimos, demostrando premura y carencia de una verdadera y justificada novedad; algo también palpable en el concierto de Danza Nacional de Cuba. Los humoristas, con **Sin plumas**, no alcanzaron los objetivos planteados, si bien Rigoberto Ferrera demostró, en **Natación**, todo su talento. El teatro lírico complació a sus fieles con **La corte del faraón**, del Teatro Lírico Rodrigo Prats, junto a otras obras donde se echaba de menos un más logrado trabajo actoral -y aún vocal. Y la muestra de narración oral escénica, encabezada por Mayra Navarro, se mantuvo durante tres días. Quedan en el olvido y el la-

mento las suspensiones, así como la ausencia de colectivos que, estando programados, no arribaron nunca, por las más disímiles causas. Quién sabe ahora cuándo puedan ser apreciadas aquí esas obras que, algunas con calidad ya señalada, no han podido confrontarse con el público que cede sus días y horas, cada dos años, a la fiesta que el teatro puede entre nosotros merecer.

V

Se había previsto que el inicio del IX Festival Internacional de Teatro de La Habana estuviera conformado por distintas compañías de calle y comparsas que recorrieran varios puntos de la capital. Ese comienzo se frustró, y para algunos la deslucida entrada del evento fue un presagio de los días siguientes. No todos nos dejamos arrastrar por esa idea, y entramos al mismo con otras esperanzas. Sentir la falta de espacios de diálogo más intensos, de confrontación y contrapunto que se hacían necesarios, sin embargo, era padecer el retorno de ese reclamo expresado ya hace varios festivales. Sentir la ausencia de ese eje capaz de ramificarse en el Festival todo como una idea matriz, nos devolvió también a aquellas fechas. Enfrentarnos a la apresurada exposición que recordaba las cuatro décadas del más reciente teatro cubano, impuso en muchos la queja de estos cien años que se cierran y no han levantado en nosotros un reajuste necesario entre memoria y nostalgia. Corroborar el hecho de que no siempre fue la calidad la medida que sirvió para decidir quiénes estarían aquí representando al

más certero gesto de nuestra escena, fue también el centro de varias polémicas. Polémicas en las que participó a su modo el espectador, desorientado al no tener en sus manos un catálogo preciso de quiénes y por qué subían a los escenarios. Justo ahora, cuando termina el Festival, queda en pie la promesa del CNAE de convocar, bajo su nueva dirección, a diálogos acerca del evento en pos de la adecuación a una imagen más precisa de su espacio. Justo ahora, cuando salgo del Triunfo después de ver **María Antonieta...**, discutiendo con el espectáculo alrededor de sus puntos que me agradan o disgustan, pienso en el Festival que vendrá, confundíendome con el público que se sabe dueño de este encuentro. En la memoria anónima de estas personas, y en el aplauso fugaz que dejan, pesa la razón que dentro de otros dos años nos hallará ante los escenarios nuevamente. Habrá entonces que volver a ese punto cero desde el cual se defina, con mano rigurosa, el por qué y para qué de esta cita, el concepto desde el cual alzarla, concepto que incluye hasta el diseño de la fiesta de clausura -tan infeliz en esta ocasión. ¿No será mejor -opinan algunos- convertir estos días en una sencilla temporada a la que acuda lo más feliz de nuestros empeños junto a una breve pero segura muestra internacional, seleccionada mediante la participación de nuestros especialistas en eventos foráneos, sin someter esta iniciativa a la pompa de un Festival? O, en todo caso, ¿por qué no defender aquí los encuentros teóricos o talleres que las figuras invitadas puedan ofrecer desde una ubica-

ción en la cartelera que los realce, a fin de que los mismos -y los lanzamientos, los homenajes, etcétera- no parezcan añadidos de última hora? Junto a mi voz, insisto, escucho la de mis colegas que ya alertaron sobre todo esto. Y también las de otros, que sugieren, incluso, la posibilidad de dar carácter competitivo a este evento, criterio que no comparto ni hallo justificado en el perfil de un suceso que nunca asimiló, por su logística, ser otro *culpable* de la desasosegada avalancha de premios que sepultan a nuestro teatro. Sí, el Festival es una responsabilidad que compartimos todos, más allá incluso de cualquier discrepancia. Estamos obligados, pues, a reunirnos en ese diálogo que nos mejore y salve en la memoria, como signo de vida de un movimiento que, pese a todo, reclama desde la escena una respuesta eficaz. De producirse ese contrapunto, será posible abordar asuntos que, evidentemente, se relacionan con el propio aliento de esta cita, y se nos concederá la llegada a temas medulares, cuyo estado de salud se refracta en el Festival, como resumen de lo alcanzado y de lo mucho aún por ganar en el debate interinstitucional de estos días. Reunámonos ahora, creyendo posible el que las respuestas tan exigidas empiecen a entrecerse. Es una deuda a saldar con la historia de este evento y con el devenir del propio teatro nacional, de lo que como imagen alzamos desde la escena para mostrar al mundo. Convocar para ello a los creadores, los críticos, las instituciones, nos asegura la salida de este siglo, la posibilidad de estar ya, de algún modo, entrando con paso más firme en el primer Festival del nuevo milenio.■

FESTIVAL DE EVENTOS ESPECIALES EN EL FESTIVAL DE LA HABANA

Abel González Melo

Tener un Festival de Teatro supone siempre una suerte, pero también una duda para la ciudad que acomete la empresa de acogerlo. Alrededor de las cálidas --acaso demasiado cálidas-- representaciones teatrales, de las visitas a las salas de exposiciones o de los encuentros nocturnos entre creadores, ha de tensarse una armazón organizativa lo suficientemente sólida como para soportar, e incluso resolver, las imperfecciones que pudieran atentar contra la integridad de la cita. Ha concluido el IX Festival de Teatro de La Habana, y queda en la memoria, junto a la polémica programación de espectáculos nacionales e internacionales a lo largo del circuito capitalino, la abundante y coherente muestra de actividades de carácter colateral, dirigidas por Yana Elsa Brugal, que bajo el sello de «eventos especiales» depuró, entre el 19 y el 26 de septiembre del año en curso,

no pocos y sí gratos momentos de confrontación con el patio y con el exterior.

Quizá nada haya causado tanto interés en estudiantes como los tres talleres a cargo de prestigiosas figuras, con diversas temáticas y matrículas más o menos flexibles en pos de un encuentro interesante entre los discípulos y los especialistas. La bailarina y profesora chilena de danza butoh Carla Lobos impartió en la Sala Alejo Carpentier, del Gran Teatro de La Habana, durante cuatro días, el taller Danza Butoh y Performance. Junto a la aplicación de las técnicas danzarias específicas del butoh y la vinculación de éstas al ejercicio diario, la Lobos propuso e introdujo a los alumnos en un entrenamiento psicofísico destinado a estimular los resortes sensitivos que mueven al danzante. Las expectativas que abrió Carla Lobos en las primeras sesiones, se vie-

ron consumadas para el público ciudadano con la presentación en el teatro Mella de **La flor del agua**, por el colectivo chileno Auca Butoh, y bajo la dirección de la propia profesora.

El Títere: Alma e Imagen fue el taller que propuso Zenén Calero, quien actualmente se desempeña como diseñador general y codirector del Teatro de Las Estaciones, de Matanzas. Además de un recorrido por la historia del arte titeril, Calero entregó a los participantes algunas premisas sobre los más novedosos modos de construir muñecos. En el cine-teatro Trianón se desarrolló, bajo la tutela de Carlos Díaz, el taller de actuación y dirección que iluminó no sólo problemas relacionados con las técnicas actorales, sino también elementos específicos imbricados por Díaz en sus montajes.



1



2

1 Zenén Calero durante el taller El Títere: Alma e Imagen (foto: Alejandro Hdez).

2 Encuentro con creadores (foto: Alejandro Hdez).

3 Gerardo Fullea León y Freddy Artiles.

4 Norge Espinosa y Roxana Pineda.

Durante el lanzamiento de publicaciones teatrales. Librería El Ateneo (foto: Alejandro Hdez).

5 Rómulo Pianacci. Director y diseñador escénico argentino (foto: Alejandro Hdez).

6 Carlos Díaz durante el Taller de Actuación. Cine-Teatro Trianón (foto: Cuadras).



4

6



3



5

El prestigioso arquitecto, pintor y escenógrafo portugués José Manuel Castanheira obsequió, a quienes asistieron a los encuentros con su obra en la Sala Manuel Galich de la Casa de las Américas, un recorrido por su extensa producción. Castanheira, considerado un especialista en el área de la arquitectura y la escenografía del espectáculo, ha recibido varios premios nacionales y distinciones internacionales, así como ha impartido seminarios en otras instituciones y universidades de Lisboa, Porto, Madrid, Coimbra, Avignon y París.

La exposición fotográfica Teatro Rioplatense se inauguró en la galería Tina Modotti, del Mella, con la conferencia del profesor Rómulo Pianacci.

El Gran Teatro de La Habana devino, por su céntrica ubicación, predio multifuncional para los eventos especiales. También con carácter expositivo, la muestra 40 Años de Teatro Cubano recogió en la galería Imago fotografías tomadas en más de cincuenta espectáculos antológicos de la escena revolucionaria, desde la fundación de Teatro Estudio hasta la contemporaneidad. Puestas como **Santa Camila de La Habana Vieja**, **El tío Francisco** y **las leandras** o **Mariana**, tuvieron aquí su semblanza gráfica, junto a una tríada de títeres pertenecientes también a la herencia más reciente.

La Sala Luis Buñuel ofreció el ciclo de muestra de videos De las Tablas a la Pantalla, presentado por Luciano Castillo, que iluminó y rememoró puntos cumbres de la filmografía universal basada en textos dramáticos. Eduardo Sánchez Torel tuvo a su cargo, en el mismo espacio, las tardes de teatro español en video, aproximación a la actualidad cinematográfica del país ibérico.

La Sala Ernesto Lecuona albergó las conferencias de tres personalidades del mundo teatral y danzario. El martes 21, Juan Antonio Hormigón, director de la ADE, de España, conversó acerca del funcionamiento, proyecciones y expectativas de su organización. El 22, Ramiro Guerra provocó reflexiones alrededor de su disertación «El erotismo en la danza cubana del siglo XX». Cristilla Vasserot, profesora de la Universidad 3 de París, suscitó en quienes asistieron a sus charlas, los días 23 y 24, importantes replanteamientos de la condición trágica dentro de la dramaturgia nacional comprendida entre 1941 y 1968.

No sólo con teóricos ni sólo en el decano de los teatros habaneros tuvieron lugar los eventos. La Casa Teatro Estudio-CELCIT, Casona de Línea, acogió el encuentro con dramaturgos de la Asociación de Literatura de la UNEAC y los conversatorios sobre la figura

de Luigi Pirandello. Repetidas emociones causó la clase magistral de Nidia Téllez: «La creación del personaje de **Madame Curie**»; asombra hallar una actriz capaz de referir sus experiencias de modo tan verosímil, al punto de casi dibujarlas para quienes con ella discurrimos.

En la librería El Ateneo se alzaron las voces de Roxana Pineda y Norge Espinosa para presentar, respectivamente, **Trazados en el agua** --último volumen de Omar Valiño-- y la más reciente entrega de la revista **tablas**.

Los encuentros con la crítica en la Sala Villena de la UNEAC no devinieron verdadera confrontación de opiniones en torno a dificultades básicas de algunos de los espectáculos debatidos; sí sirvieron, en cambio, como tribuna de opinión y reconsideración de la c(u)alidad de un Festival de Teatro en las condiciones de la Cuba finisecular. Ojalá espacios como éste consigan develar con presteza los problemas de algunas propuestas, y no se yergan exclusivamente defensores y portavoces de los gremios escénicos que tanto abundan en nuestra praxis hoy. Ojalá, para que disfrutemos de una cita fresca en su calidez, y para que intentemos juntos desbrozar nuevos derroteros para nuestras tablas. ■

LA PRAXIS NUNCA SE IMPROVISARA

Entrevista a Juan Antonio Hormigón,
concedida amablemente a tablas

¿Qué piensa de la evolución del teatro cubano en los últimos años?

Es un poco arriesgado establecer un juicio global de valores. Pienso que, coincidiendo con el período especial, se suscitó una pérdida de plasticidad en los espectáculos, puesto que había dificultad para conseguir la escenografía, imposibilidad de reparar equipos, etcétera. Entonces sobrevino una época en la que las puestas contaban con lo imprescindible, y se abandonó en cierta medida la línea de teatro que pudiésemos denominar costumbrista-realista, muy interesante en Cuba, según me parece. De un tiempo a esta parte, algunos autores de esta vertiente han regresado a las tablas, y también actores formados bajo esta preceptiva. También aprecié, durante algunos años, el auge de un teatro antropológico, folklórico, que intentaba proponer lecturas a través de categorías; y de montajes con toques postmodernos, fragmentarios, articulados en un sistema de signos que a veces no se ensamblaban. Lo que he visto en esta edición del Festival me ha dejado, hasta el momento, satisfecho. Ha mejorado la parte material del teatro a la que me refería, y que tanto influye en la validez de las puestas. Las instalaciones po-

seen ahora una mayor calidad. El Mella, por ejemplo, ha quedado muy acogedor, puesto que es un buen teatro; pero el noveno piso del Teatro Nacional de Cuba, justamente por ser un espacio funcional, es asimismo extremadamente atractivo.

¿Qué opinión le merece el tratamiento de los clásicos por los más jóvenes teatristas?

Me ha dejado muy sorprendido un espectáculo como **El alma buena de Se-Chuán**. Brecht habló mucho del concepto de clasicismo y es bueno que sea tomado y tratado como clásico, porque sin duda lo es. Por esta vez hablaré de gusto: me gustó muchísimo la propuesta escénica. Desde un punto de vista crítico, pienso que la obra fue muy bien leída; se replantearon y se asumieron los elementos básicos de la estructura dramática y formas de representación propuestas por Brecht; por supuesto, desde el ángulo y el interés de Celdrán, partiendo de algo muy específico que quería contar y de una serie de posibilidades. Fue interesante la construcción de los espacios, el trabajo objetual. Nada era gratuito; todo respondía a una manera determinada de concebir el espectáculo. Quisiera señalar que no me parece regular la proyección

escénica de todos los actores; existen disparidades histriónicas, especialmente en lo referido a la dicción, y lo señalo, sobre todo, porque ésa es una de mis obsesiones. Me hubiera gustado intercambiar con el colectivo algunas opiniones sobre la contención de la fuerza, de la emotividad.

Las diversas líneas que cohabitan en el teatro nacional de hoy, y de las cuales usted ha apreciado alguna muestra, ¿pueden o podrán imbricarse de modo orgánico en una armazón de verdadera praxis escénica cubana?

Supongo que sí, aunque es difícil de predecir. Nunca sabemos cuáles son los niveles técnicos de los que se parte, o cuáles son las actitudes excluyentes o no que pudieran darse. Si te hablara de cuestiones del teatro español, estaría entregando también una visión excluyente. Algo debe entenderse: el teatro que genera una sociedad es variado, múltiple, y eso produce enriquecimiento. ¿Por qué es tan variado? El teatro --es algo que Brecht repetía muy acertadamente-- habla de los seres humanos que viven en sociedad, cuenta sus conflictos, sus contradicciones, sus ilusiones, sus esperanzas, sus criterios. La literatura dramática refleja esto de distintas

maneras. Ahora no tenemos preceptivas absolutas para construir las obras, sino muchos modos. Cada director escoge para llevar a las tablas un tema, el modo que considera más correcto para contarlo, puesto que cree que es la mejor forma posible. Pero bien, si este director sólo puede desplegarse en esta línea, según veo, ello implica una

debilidad técnica; igual ocurre con un actor aferrado a una única vertiente de la actuación. En España pretendemos que un director de escena, al menos en principio, domine determinados estilos, y no se atenga a un único modelo, a un paradigma genuino, porque un director de escena es ante todo un profesional capacitado. Creo que no se debe

imponer ninguna línea *a priori*, como tampoco se han de excluir procesos o tendencias. Deben aceptarse, respetarse, y tener la capacidad de intercambiar; por supuesto, intercambio entre teatristas serios, sea cual sea la línea, pero que ejecuten su trabajo con profesionalidad. Podemos aprender mucho unos de otros. La praxis nunca se improvisará, sino que podrá discutirse, comentarse.

DE NIDIA TELLEZ A MADAME CURIE

Entrevista a Nidia Téllez

Marilyn Garbey

¿Por qué escoge la figura de la científica para crear su espectáculo? ¿Tiene la intención de subrayar la historia desde el punto de vista de la mujer?

Nosotros no elegimos la figura de la científica, elegimos una obra y la misma hablaba de la científica. Nos interesaba la obra por lo que planteaba, pero no buscamos la figura de la científica. Tampoco me anima la intención de subrayar la historia desde el punto de vista de la mujer, no me lleva ningún afán feminista. No estoy en contra del feminismo, pero no soy militante feminista. Sí me interesa el hecho de subrayar la historia de la lucha de un ser humano a favor de la humanidad. Marie y Pierre fueron científicos -hombre y mujer- que estudiaron e investigaron con una finalidad, que era la humanidad, el hombre y la mujer. Todos los científicos

tuvieron acceso a sus descubrimientos; a su laboratorio venían de cualquier sitio del mundo para trabajar en él, y luego esos hombres de ciencia eran contratados por grandes empresas; por eso a María se le escapa de las manos el radio. El radio se industrializa, otra gente lo patenta y ella se queda sin él. No quiero resaltar la figura de la mujer, sino la de un ser humano que hizo semejante tarea.

Es evidente que se despoja a conciencia del aparataje teatral para contar la fábula. ¿Es que pretende resaltar el trabajo actoral?

No fue consciente ese despojarse de la teatralidad. La precariedad de los lugares donde trabajábamos hizo imposible que pensásemos en luces de teatro, en sonido. También la cercanía del público dificultaba

el empleo de la escenografía. No queríamos resaltar el trabajo actoral; quizás resalte, pero quisimos privilegiar el texto. Pensé siempre que yo debía buscar el modo de decir el texto y que éste llegara al público, que se entendiera, porque los textos siguen dando batallas.

*¿Cómo juzgaría la reacción del público ante **Madame Curie**?*

Puedo decir, con absoluta sinceridad -y lo he presentado en varias partes del mundo-, que no ha habido diferencia alguna, incluso en países de habla no hispana. El público reacciona igual. A veces, cuando tiene que reír, sonrío, pero se emociona en los mismos momentos. La recepción es idéntica, no hay diferencias. La aceptación que ha tenido en La Habana fue la misma que tuvo en Bogotá. Tanto es así,

que fui el otoño pasado y ahora me vuelven a invitar para que presente el mismo espectáculo, cosa que, generalmente, no hacen. El público se comunica con el espectáculo a pesar de que es una obra dura, pues no hay técnica teatral, apenas un cambio de vestuario, no hay luces, no hay escenografía. Y, sin embargo, le llega al espectador. Quizás por lo que tú decías, porque el trabajo actoral está en función del texto.

*¿Cómo se inscribe **Madame Curie** dentro del contexto del teatro uruguayo?*

Es un espectáculo más, que de alguna manera sorprendió. Cuando mis compañeros supieron que yo iba a un espacio no teatral, habilitado sólo para cuarenta personas, creyeron que era un desafío y dijeron: «Nidia se va a sacar el gusto de hacer un espectáculo para pocas personas, serán dos meses y nada más.» Esa era nuestra intención, pero la realidad nos obligó a seguir porque gustó muchísimo, sobre todo en Montevideo. Allí se

hace todo tipo de teatro. Y este espectáculo fue tomado como bueno, con excelente crítica, con una gran receptividad. La prueba es que estuve desde el 96 hasta el pasado año haciéndolo con la aceptación que tuve acá. El público me identifica con madame Curie, voy por la calle y me dicen madame Curie. No va a ser difícil para mí cuando tenga que asumir otro personaje, porque una actriz no puede comprometerse de esa manera con sus creaciones, pero es una experiencia que ha marcado al público.

DEL BUTOH... MISTERIO

Entrevista a Carla Lobos

Ada Oramas

Una ritualidad con una carga onírica y poética, donde los seres humanos se transmutan en las más diversas criaturas de la escala zoológica o adquieren connotaciones espectrales y hasta surreales, a partir de todo el misticismo de una filosofía que parte del yoga, del konfú, de mitos ancestrales del Lejano Oriente, particularmente de Japón, de donde emerge de las sombras nocturnas una expresión dancística muy peculiar, que asimila

conceptos estéticos del Celeste Imperio y los incorpora al lenguaje corporal del chileno.

Es una simbiosis tan original como creativa, en coreografías donde música y silencios se traducen en una gestualidad cuyos presupuestos tienen una intensa carga de teatralidad que va develando los enigmas de la danza butoh, que constituyó uno de los grandes sucesos del IX Festival de Teatro de La Habana, con el ciclo de conferencias impartidas por

*Carla en los salones del Gran Teatro de La Habana y su puesta en escena de **La flor del agua**, en el Mella.*

El butoh es un estilo de danza japonesa que nace entre las décadas del 50 y el 60 como una reacción popular a la cultura tradicional japonesa, mezclando elementos del teatro clásico nipón y de la danza expresionista alemana, la Ausdrucktanz. Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata desarrollaron el estilo en el correr de los

años 60 y acuñaron la expresión *Ankoku Butoh* (Danza de la Oscuridad) para definir su trabajo, fuertemente influido por el horror de la guerra, en las masacres de Hiroshima y Nagasaki, unido al concepto de la muerte.

Ella sintetiza códigos y signos característicos de esta manifestación dancística, al decir que se trata de cuerpos desnudos pintados de blanco, cabezas rapadas, bocas abiertas, movimientos extratalentos de gran desempeño corporal y energético y posturas inspiradas en las posiciones y rictus de los muertos. Son éstos algunos de los recursos expresivos que se enmarcan dentro de una representación poética de símbolos abstractos. Su factura tiene que ver con el expresionismo corporal, el trabajo inconsciente y, por supuesto, la muerte. Este arte adquiere gran auge en Japón, después de la Segunda Guerra Mundial.

--Mi trabajo toma la técnica pura del butoh, confrontándola con la expresión sudamericana, es decir, la magia, los ritos de nacimiento y muerte, la celebración y el viaje. Nuestra compañía está conformada por seis actores y dos técnicos.

La actriz y bailarina Carla Lobos tomó contacto con esta disciplina, primero en Chile, gracias a un taller con el alemán Peter Hoever, y luego en Berlín, donde estudió junto a la compañía japonesa Tatroeba y realizó un seminario-retiro

con la maestra Charlotta Ikeda, invitada por ella a integrar su compañía en París.

Carla rechazó la propuesta, pues anhelaba regresar a su país, lo cual hizo a mediados de los 90, para integrarse al elenco de Siddhartha y, paralelamente, concebir junto a Italo Tai un pequeño espectáculo llamado *Auca Butoh*, estrenado durante el Tercer Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, donde recibió el premio Pedro de la Barra y las menciones de Mejor Montaje y Mejor Interpretación Femenina.

LA FLOR DEL AGUA

De una hora de duración, *La flor del agua* es el primer espectáculo de butoh con una dramaturgia que lo convierte en una propuesta escénica de envergadura, a partir de la danza. Es de carácter litúrgico, toda una aventura de un constante fabular, donde los bailarines/actores viajan -junto a los espectadores- a través de las diversas etapas de la vida: la muerte, el funeral, la existencia subterránea, la memoria inconsciente.

Carla define su concepción coreográfica como una travesía por seis cartas del tarot, seis intérpretes, tres hombres y tres mujeres que nos transportan por un recorrido interior, por medio de ceremonias relacionadas con los cuatro elementos (agua, aire, tierra y fuego). Viajamos a un mundo simbólico y arquetípico, por las profundidades del subconsciente, hasta descubrir la revelación del cuerpo. Finalmen-

te se llega a una conexión con nuestro verdadero ser, hasta entrar en *La flor del agua*, que representa la plenitud de la existencia.

EL BUTOH, MAS ALLA DE LA ENERGIA

¿Cuál es su concepto del butoh?

-Es una danza bien completa en la cual confluyen varias disciplinas. Integra varios lenguajes que, al mezclarse, producen una fusión entre lo teatral y la danza. Para mí ha sido muy interesante introducirlo en Sudamérica, y ojalá pueda ser posible dar a conocer esta vía expresiva que va más allá de la energía por toda América Latina. Va a liberar los cuerpos de los seres humanos para poder comprender y prepararnos para el viaje final.

»Es una manera sana y armoniosa de resolver estos conceptos de tan alta complejidad para el ser humano: es prepararse para la muerte.

También usted prepara a los alumnos en tres etapas. ¿Qué resultados ha obtenido a partir del entrenamiento en su taller?

-El taller se hace en tres etapas porque el entrenamiento requiere una gran exigencia física. Es muy complejo porque abarca las técnicas del yoga, del konfú, de la acrobacia, el arte marcial, la resistencia, y también la habilidad. Por otra parte, tiene que ver con la práctica y las posiciones del butoh como lenguaje, y luego caemos en la relajación del cuerpo, para que los alumnos -al terminar el taller-

vayan comprendiendo de qué se trató el proceso creativo. Tiene resultados cuánticos porque libera todas las zonas y los puntos de energía del cuerpo: tórax, pecho, corazón, mente, sexo, pelvis, y la parte de los miedos, que se concentra en las piernas y las rodillas. Esto propicia una terapéutica, una curación espiritual, desde el punto de vista físico, para los artistas, para quienes tienen sensibilidad y deseen vivir de una manera más armoniosa y más contenta con su ser, comprender qué es su ser y asumirlo.

Específicamente, en cuanto a los miedos, ¿qué puede lograrse a través del butoh?

-Yo creo que el ser humano, a lo largo de la vida, va absorbiendo ciertos miedos, ciertos temores y aprensiones. Los maestros orientales son especialistas para resolver estos asuntos. Por eso, a partir de sus enseñanzas he elaborado este lenguaje y lo he integrado a mi persona. Y, desde el punto de vista individual, los resultados son positivos. Fui mi propio conejillo de Indias, me probé a mí misma. Y así he aprendido a vencer el sentimiento del pánico, del terror, del miedo a lo desconocido, a la muerte, y a propiciar la apertura del entendimiento entre los seres humanos.

»A veces estamos muriendo en vida, hemos perdido ciertos valores, y esta técnica los hace retomar de cierta forma o volver a revivir su esencia. Es lograr que la persona se

centre en su eje y quede como abierta a lo que viene a prepararlo a uno para vivir esta vida y, sobre todo, a abrirse a la comunicación, a la generosidad, a la bondad, para volver a ser un poco niños.

¿De ahí la posición fetal que usted incorpora en un momento determinado del taller?

-Pienso que sí, porque el nacimiento de un ser es algo impactante, doloroso, fuerte, pero-al mismo tiempo-es vida. Y es que el butoh se centra en dos conceptos, que implican el nacimiento y el dolor a través de la vida. Y el feto adquiere todas las posturas clásicas de este lenguaje, cómo se vuelca hacia el interior; es como una introspección. No se proyecta hacia afuera, sino que siempre busca nuestro yo, en todas sus interioridades.

¿Cómo aborda la teatralidad en La flor del agua?

-La teatralidad es algo vital para mí. Porque yo me especialicé en teatro. Soy actriz, bailarina, directora, coreógrafa. Y cada una de estas facetas de mi trabajo artístico son como herramientas que me permiten realizarlo. Me nutro de vivencias y experiencias personales, de mi exilio, aprovechando el conocimiento de los países donde he llevado el butoh, como Alemania, Cuba, Sudáfrica, Argentina y, desde luego, Chile. He incorporado ciertos lenguajes y los he interiorizado, tratando de lograr una visión integral y multidisciplinaria.

»La teatralidad exige un dominio del arte y la técnica, en la iluminación, el sonido, el vestuario, el maquillaje y la puesta en escena, pero por encima de todo la interpretación. Todos estos elementos están en juego en **La flor del agua**. Es una danza-teatro de máscaras poco común. Implica una labor muy exigente, de transformación, de catarsis, de trance, donde los intérpretes van creando atmósferas, situaciones, conflictos. No tenemos escenografía. Somos nosotros mismos en acción.

»Lo teatral lo llevamos nosotros, bajo la piel, son nuestros cuerpos que hablan. Nuestros rostros se transforman en máscaras. Ahí es donde está el rigor, la entrega. Pienso que el espectáculo es bastante poético. Trabaja mucho con la plástica, la pintura, la escultura; todo esto se refleja en mi proceso de creación, porque ese universo me resulta muy cercano, pues estuve casada con un pintor alemán que me permitió apropiarme de todo un mundo de imágenes.

Según pude apreciar en la banda sonora de La flor del agua y en sus talleres usted utiliza las campanas de Nepal...

-Las campanas de Nepal, la percusión cubana y distintas sonoridades que me permiten brindar esa atmósfera un tanto mágica que envuelve a **La flor del agua**.

¿Podría definirme en una frase su concepto del butoh?

-Misterio..., un misterio insondable.

A veinte años de la muerte del genial dramaturgo cubano Virgilio Piñera, tablas propone el siguiente ensayo del teatrólogo y profesor universitario Osvaldo Cano, a partir del último estreno de Teatro de La Luna, al cual también dedicamos nuestra portada en la presente entrega: Los siervos. Cano vuelve una y otra vez, con esmero, sobre la filosofía del texto piñeriano, y polemiza con la puesta de Raúl Martín. Con la publicación de este trabajo, tablas ansía rendir un justo homenaje a la figura cimera de la dramaturgia nacional contemporánea.



LOS SIERVOS ¿OTRO ESCUPITAJO AL OLIMPO?

Oswaldo Cano

«No ha habido jamás un documento de cultura que no sea al mismo tiempo un documento de barbarie.»

Walter Benjamin

«Porque el Hijo del Hombre no vino para ser servido, sino para servir, y para dar su vida en rescate por muchos.»

(San Marcos 10:45)

Cuando en el recién finalizado Festival de Teatro de La Habana, Teatro de la Luna, liderado por Raúl Martín, estrenaba **Los siervos**, estábamos asistiendo al rescate de un texto que puesto en el *index* personal de su autor, Virgilio Piñera, guardaba silencio desde su publicación por José Rodríguez Feo en la *Revista Ciclón* en 1955.

La pieza de Piñera es cáustica, directa, incisiva. Despiadada diatriba contra un mundo emergente y ajeno al autor. Localizada en una zona específica de la historia reciente, por momentos parece circunstancial y obvia, pero al mismo tiempo es desenfrenada, alteradora, chispeante.

La versión de Martín despoja al texto del acento orwelliano y acude a su esencialidad. No es «el fracaso del experimento» como en **Desamparado** (Alberto Pedro Torriente, 1991) el centro de su reflexión, sino

el fin de una utopía. El espejismo de una humanidad empecinada en hallar la alquimia perfecta, y que en su busca retorna, como una noria, una y otra vez al punto de partida. El diálogo que junto a su equipo entabla con el texto lingüístico es fecundo, pues ahora, despojado de lo epidérmico y lo local, se nos revela en su real dimensión.

Visto desde la perspectiva del texto espectacular, **Los siervos** resulta un drama de la pasión. No es ocioso recordar que en 1941 Virgilio Piñera escribe **Electra Garrigó**, versión desacralizadora del mito original, y desde entonces se confiesa contaminado por el «bacilo griego». Hay un grupo de claves presentes en el texto y acentuadas por la puesta en escena que nos remiten a esa reflexión: la circularidad recurrente de la danza y el discurso de Nicleto, el *leit motiv* del eterno retorno, la cabeza

cercenada, los sucesos narrados que escapan de la comprensión humana y son dirigidos por fuerzas incontrolables e inevitables... Nicleto es un *pharmakós* y como tal ha de inmolarse; él está consciente de ello. Su sacrificio persigue un fin: retornar al *perpetum mobile* de la existencia. Como víctima propiciatoria su destino es la muerte, mas no cualquier muerte, sino el *sparagmós*. Es el sustituto del dios cereal, el doble de Huitzilopochtli, Jesús o Dionisos, el «delegado» de la divinidad, *deus sive natura*. Su muerte, como la de Orfeo, Penteo o San Juan Bautista es la confirmación de la renovación. El cuerpo desmembrado es una metáfora del universo que estalla, fragmentado, del caos. Los despojos de Dionisos son paladeados por los Titanes. Asesinato, desmembramiento y *omophagia* devienen garantía de fertilidad y reno-



vacación. Zeus reúne los miembros dispersos de su hijo y cociéndolos lo devuelve a la vida. El ciclo se reinicia. Si al principio el cosmos se transformó en caos, con la resurrección el caos da origen al cosmos y todo vuelve a comenzar de nuevo, sin detenerse. La cabeza de Niclito es mostrada por Niño, quien viste como él, *coincidentia oppositorum*. Los colores de la vida y la muerte son el garante de la continuidad, su doble. La epifanía se ha consumado.¹ Bien pudiera ahora entonarse el *Quem queritis*.

Si en *Las bacantes* los *dissecta membra* de Penteo yacen sobre la escena vacía como único miembro de la familia áulica que luego de la orgía sangrienta permanece en Tebas, en *Los siervos* sólo vemos la testa del héroe. Como en la tragedia griega, su muerte ocurre entre bastidores. El resto del cuerpo está ausente. Niño en su doble condición de mensajero y *alter ego* de Niclito la muestra estático, no danza. Agave y Salomé sí lo hacen, desenfundadas, poseídas, mientras sostienen la cabeza de Penteo y San Juan Bautista, respectivamente. El simbolismo de la decapitación es persistente² y tiene una doble función: apotropaica y oracular.

Niclito es a la vez quien se inmola y quien predice. El *pharmakós* y el Mesías que advierte de la llegada de un

sucesor que reanudará la rotación. Como Dionisos en Tebas o Jesús en Israel, es un desordenador que será castigado. Se le oponen tres personajes obstructores. Este es un número recurrente³ que recuerda las tres edades de las sacerdotisas de la Luna: niña, joven y anciana. Tres son las infantas de Orcómenos y tres las hijas de Cadmo, luego de muerta Semele. Zenón, Píleno y Ralú sustituyen a Agave, Ino y Autonoe; como ellas, detentan el poder y están en el sitio más alto a que puede aspirar un humano, pero al consumir el asesinato emprenden la ruta de su caída, comienza la peripécia.

El ambiente de parodia y choteo que recorre a *Electra Garrigó* está presente también en *Los siervos*. Piñera, como de costumbre, salta por encima de las fronteras de los géneros y opone al tono solemne y luctuoso de la tragedia un clima transgresor y hasta festivo, cercano a la esencia cómica. Si en *Las bacantes* es notable el simbolismo sexual, en *Los siervos* ocurre otro tanto. Pero si en *Electra...* el autor recurre al eufemismo de la frutabomba, aquí, como en *La boda*, es directo, e incluso deliberadamente irreverente, como para contrariar a una sociedad homófoba y pacata. Si Dionisos es una divinidad bisexual, y su doble,

³ Hera es la diosa del año vegetativo, primavera, verano, otoño, simbolizado, asimismo, por la luna nueva, llena y vieja o como en el culto celebrado en Estínfalo, niña, novia y viuda. Hécate, diosa de las brujas, tiene tres cuerpos y tres cabezas. Tres es el número de las Moiras o Parcas: Cloto, Atropos y Láquesis; tres son las Erinias: Tisífone, Alecto y Megera, etcétera, etcétera.

Penteo, cual moderno travesti, viste de mujer para espiar a las ménades, Niclito predica la «filosofía del trasero», protagoniza «la rebelión de los traseros», como siervo demanda «patadas en el trasero»... El trasero es a un tiempo lo que está detrás, lo posterior --¿será acaso una alusión a la posteridad que tanto inquietaba al autor?--, así como zona escatológica vinculada a la fertilidad. Penteo se contonea ante el espejo mientras prueba su «disfraz». Niclito se contonea en su danza poco antes de perder cabeza y ¡trasero!


El *pharmakós* Niclito, desenfadado y astuto, guarda estrecha relación con el *Eiron* de la comedia. Es un corruptor de la verdad. En el *agón* verbal, como Hamlet, no tiene contrincantes de su talla. En todo momento recurre a los formalismos, se bautiza «traidor formal», y su debate con los señores son «puras cuestiones de forma». Es un personaje agazapado que enmascara su superioridad en una falsa inferioridad. La tríada que forman Zenón, Píleno y Ralú asume las características del *Alazón*. Obstructores e impostores al mismo tiempo. «La caducidad con mando» representa a la vieja sociedad que es puesta en juicio. Son el poder en lucha con un contrapoder.

Una vez más Virgilio cuenta la historia «en Piñera». Mezcla los géneros, acude a la parodia, el choteo, el humor y la ironía. Pero si en otras obras su estilo es de «cháchara casera», en ésta la «cháchara» es filosófica. Los personajes dialogan con una retórica a veces densa, llena de sofismas

¹ A Dionisos se le llama el «nacido dos veces» o «el hijo de la puerta doble».

² Los taurios tenían por costumbre decapitar a los náufragos, en ofrenda a Artemis Tauria; la cabeza era clavada a una cruz. Otros decapitados célebres son Brahma y Hunapu.



 CUADRAS

y malabarismos verbales. Desde el inicio todos los implicados conocen lo que sucederá. El destino se cumplirá irremediablemente. Todo es cuestión de tiempo («bomba de tiempo», «dejémoslo al tiempo», «festín del tiempo»). Como en **Aire frío**, el tiempo es protagonista. Cada quien juega su rol a la perfección. La víctima acepta su *fatum* y los victimarios aplazan una ejecución que pondrá al mundo patas arriba. La declaración de Nicleto rompe el equilibrio estático de la sociedad caronista cuyos líderes, en un intento desesperado por restaurarlo, decretan su muerte. El cisma que este asesinato provoca queda como promesa fuera de los sucesos narrados por el texto y el espectáculo. También como en la tragedia,

la intriga es sencilla. El interés del autor, más que hacia lo que acontece, se dirige a la interpretación de ese acontecer. Una y otra vez Nicleto es interrogado, cuestionado por sus antagonistas en sucesivas *stichomythias*. La repetición es incrementativa y desemboca en su muerte. De ahí esa sensación de estancamiento, de inmovilidad, que la pieza transmite.

Los siervos es, a su vez, un espectáculo contextualizable que remite a las circunstancias del mundo de hoy. La emprende contra la demagogia y la doble moral, pero todo ello en clave cómica. Desde el programa de mano, su director nos advierte: «hablo del hombre que tomó una idea y le puso su nombre, del que asumió un cargo y se acomodó

definitivamente. Del que habla de igualdad mirando desde arriba después de escalar». Y es desde esta perspectiva que consigue una comunicación directa y franca con el espectador, pues tanto el chivo expiatorio Nicleto como sus verdugos son personajes identificables y persistentes en cualquier lugar o época, y la nuestra no es una excepción. Raúl Martín es un director con una estética propia. Se ha instalado en un modo de decir que lo distingue. La suya es la poética del rescate de una teatralidad visceral y primigenia. En sus espectáculos, como en los orígenes, se canta y se danza. Si en algún sitio de su obra su estilo armoniza con lo que el texto lingüístico demanda, lo es, no tengo dudas, en **Los siervos**.

Continúa en pág. 26

La voz... de l maestro

EL ARTE DE

Tadashi Suzuki*



Akihiko Senda

La internacionalmente conocida compañía japonesa de teatro del director Tadashi Suzuki, la compañía Suzuki de Toga (SGOT), ha llegado a representar al teatro japonés en el mundo entero a la vez que en el Japón ocupa un lugar muy especial en el ámbito del teatro.

En Japón, ningún otro actor, o director, ha desarrollado un sistema tan notable de actuación como lo ha hecho Suzuki. Yukio Ninagawa es igualmente activo en los escenarios internacionales, pero no ha buscado crear un estilo personal único, del modo que lo ha hecho Suzuki. El escritor y director Shogo Ohita, conocido por sus trabajos de teatro silencioso, tales como *Water Station*, ha desarrollado un estilo propio, pero la influencia del mismo no se ha extendido fuera de su propio grupo.

Las artes teatrales japonesas tradicionales —el Kabuki, el Noh y el Kyogen— todas conservan unas técnicas de actuación sumamente estilizadas que datan de la antigüedad. En contraste, el Shingeki, teatro moderno desarrollado en Japón en los primeros años de este siglo, rompió por completo con los esquemas tradicionales y, en cambio, tomó como modelo al teatro occidental.

Después de la Segunda Guerra Mundial, el Shingeki comenzó a incorporar los métodos del realismo enseñados por Stanislavski y otros. Desafortunadamente, las dos corrientes del teatro japonés permanecieron completamente separadas durante décadas. Había actores del Shingeki que estudiaban el Noh y el Kyogen, pero hasta hace poco tiempo los practicantes del teatro contemporáneo hicieron contados intentos para definir nuevos métodos de actuación utilizando técnicas tradicionales dentro del contexto de los escenarios modernos.

Fue así como en 1970, Tadashi Suzuki desarrolló su método de entrenamiento de actores, notable esfuerzo para cerrar la brecha entre lo antiguo y lo nuevo. El método Suzuki no es ni una forma de realismo occidental ni una simple copia de actuación al estilo Kabuki o Noh. Más bien, el método Suzuki se empeña por dar nueva vida al teatro y concentrarse en los movimientos y las cualidades físicas del teatro tradicional, hasta ahora ignorados por las técnicas de actuación modernas.

En su obra de 1973, *La suma de los ángulos internos (Naikaku no wa)*, Suzuki afirmó: «No existe ni la buena ni la mala actuación. La actuación debe juzgarse a partir del grado de profundidad de lo que motiva al actor a situarse en un escenario.» Por medio del método Suzuki, Tadashi Suzuki ha luchado por dar a los actores japoneses contemporáneos, no un estilo importado de actuación, sino un estilo que puedan comprender mediante «el grado de profundidad» de sus «motivaciones». Aunque es un nuevo invento, el Método Suzuki está profundamente enraizado en el pasado del Japón y en el sentido japonés del cuerpo y del movimiento.

En la métrica del Método Suzuki se encuentra el énfasis el movimiento de la parte inferior del cuerpo y de los pies, prestandole especial atención a la región pélvica (centro de gravedad del actor), partes estas que también son puntos de énfasis en el entrenamiento de actores del teatro tradicional. Contrastando con la orientación vertical inherente a la postura recta estimulada por el entrenamiento teatral al estilo occidental, esta técnica dirige la energía corporal hacia abajo, hacia la tierra; el movimiento natural resultante se deriva de los movimientos corporales que se emplean en Japón en la labranza tradicional. El movimiento de la parte inferior del cuerpo, particularmente el trabajo con los pies, es la prioridad principal del Método Suzuki de entrenamiento. En un ensayo intitulado «La gramática de los pies» (del libro *El camino de la actuación: Los escritos de teatro de Tadashi Suzuki*, traducido por J. Thomas Rimer y publicado por Theater Communications Group), Suzuki dice: «Comienza y termina con los pies. Esto podría ser el todo de mi método de entrenamiento.»

Aunque su concepto es esencialmente japonés, el Método Suzuki ha evolucionado hasta convertirse en una técnica significativa de entrenamiento para actores en los Estados Unidos al igual que en otros países. (...) El método que fue diseñado original y exclusivamente para el entrenamiento del propio grupo de Suzuki, en la actualidad es aceptado internacionalmente y, de hecho, ha propiciado la colaboración entre Japón y los Estados Unidos, incluyendo una fascinante versión de *Las bacantes*, en la que intervienen actores de ambos lados del Pacífico, al igual que una producción estadounidense de *La historia del rey Bear*, en la que se empleó el método Suzuki.

(...)

La calidad por la que lucha Suzuki nace de la tensión dinámica creada por un exceso de energía interna confrontada con el impulso del actor por refrenar y controlar. Los actores estadounidenses que se presentaron en *Bear*, al poseer una presencia individual más fuerte que la de los actores japoneses promedio, parecería que se quemaran con dicha tensión, liberando explosiones de energía que resistían toda estructura. Durante esta actuación, fui testigo de cómo el Método Suzuki se estaba moviendo más allá de las fronteras nacionales en nuevas y creativas direcciones. El Método Suzuki también es una refutación al énfasis que gran parte de la técnica moderna de actuación da al retrato psicológico. Suzuki rechaza el enfoque limitado que se da a ciertos rasgos particulares del cuerpo, a los gestos y a la expresión facial y favorece la actuación de la totalidad del cuerpo que se da en el teatro tradicional. Su método hace una afirmación persuasiva.

Me permitiré citar un pasaje del reciente libro de Suzuki, *¿Qué es Teatro? (Engeki to wa nanika)*: «Al desplazarse sobre el escenario, el trabajo del actor es cambiar su centro de gravedad velozmente y a la vez mantener la estabilidad sin importar la clase de movimiento que se requiera. El actor debe ser consciente de la totalidad de la composición a cada instante, de modo que para el auditorio sea como ver una exquisita escultura en movimiento. Para lograrlo, no hay nada que sobrepase el estudio y la maestría de la conciencia física de la parte inferior del cuerpo, la cual forma los cimientos del desarrollo profundo de las artes escénicas en todas partes del mundo.

Recientemente, nos hemos acostumbrado a la actuación en películas y en televisión, y tenemos la tendencia de tratar la expresión facial como la cosa más importante al actuar. Parecería que la gente pensara que es posible leer el alma interior de una persona, tan sólo viendo su expresión facial. Esta es la razón por la que en cine y en televisión se hacen constantemente tomas en primer plano del rostro. Naturalmente, la verdad es que si uno desea percibir la presencia humana y el carácter de alguien, lo mejor es mirar todo su cuerpo. Esto deriva del hecho de que primero percibimos la presencia de otra persona y la naturaleza de esa presencia partiendo de la cantidad y de la calidad de energía que emita el cuerpo.» Del tras del modo de pensar hay una fuerte determinación de crear un sistema de actuación que sobreviva a la moda y a las tendencias pasajeras de una época caprichosa. A este respecto, es claro que Suzuki es consciente de las técnicas del Teatro Noh, las cuales primero fueron codificadas por el actor Zeami, quien les dio una expresión madura en el siglo XV. El Noh ha permanecido al mantener estrictamente una actuación extremadamente estilizada y un espacio formalizado en el escenario. Los trabajos recientes de Suzuki han acentuado con mayor fuerza el

formalismo y se acercan a un estilo que podría llamarse *Noh* moderno; parecería que su arte estuviera moviéndose inexorablemente en la dirección que plantea su teoría. Sin embargo, éste no es el único aspecto del método de entrenamiento de Suzuki. SGOJ principalmente monta obras de teatro clásico, tales como las tragedias griegas de Shakespeare, pero sus adaptaciones para el escenario son inimitables en sí mismas. Suzuki no monta traducciones fieles de los textos originales, sino que añade peculiares giros teatrales.

Toga es un pueblo en las montañas de la prefectura de Toyama, donde se encuentra la base del grupo; un lugar donde Suzuki es el anfitrión de su festival anual de verano, y ratz del nombre de la compañía Toga, que se adoptó en 1954. Anteriormente el nombre del grupo era Waseda Shogekijo (Pequeño Teatro de Waseda). Suzuki entró al mundo del teatro mediante el grupo estudiantil de la Universidad de Waseda en Tokio, y prosiguió formando el Waseda Shogekijo en 1966, en colaboración con el dramaturgo Minoru Betsuyaku y el actor Seki Ono.

Junto con una cantidad de atrevidos grupos de teatro experimental, entre otros el Situation Theater de Juro Kara, el Tenjo Sajiki de Shuji Terayama y el Tenkei Sekijo de Shogo Ohla, el Waseda Shogekijo de Suzuki se convirtió en la fuerza propulsora de un cambio revolucionario dentro del teatro japonés moderno en los últimos años de la década del 60 y durante la década del 70. Suzuki es un hijo de los tumultuosos años sesenta, cuando los estudiantes en el mundo entero desafiaban y derrocaban las normas tradicionales.

Inicialmente, la mayoría de las obras montadas por el Waseda Shogekijo fueron escritas por Minoru Betsuyaku, pero luego que Betsuyaku dejara la compañía en 1969, Suzuki comenzó a probar su habilidad para escribir y adaptar obras para el escenario. En sus primeros guiones, Suzuki se especializó en crear pastiches de clásicos japoneses y extranjeros, los cuales adaptó con algo de embellecimiento intelectual contemporáneo.

Sobre las pasiones dramáticas *II* (*Sekiteki naru mono o megutte II*), arreglado y dirigido por Suzuki en 1970, con la actuación de la actriz Kayoko Shiraiishi, fue la mejor producción de este estilo. La obra estaba ubicada en un cuarto de aislamiento donde una loca solitaria recordaba fragmentos de una gran cantidad de obras del pasado, actuándolas una por una. Mediante la ficción del drama, las pasiones que nunca pudo satisfacer en la vida real, explotaron con una fuerza aterradora. El efecto dramático de esta obra, a la vez patética y grotesca, se logró mediante el agudo contraste entre el esplendor clásico del lenguaje y la abyecta miseria de la condición de la mujer.

En un evidente desafío a la preocupación del Japón con la modernización y el progreso material, la obra expuso los más oscuros retrocesos del moderno espíritu japonés. Resució los motivos tradicionales de venganza y locas pasiones, evocó las viejas baladas sentimentales y las fanáticas canciones militares que por mucho tiempo habían sido consideradas tabú por el establecimiento intelectual de la postguerra, y fijó la atención en realidades tan vulgares como son las funciones corporales.

Suzuki mostró gráficamente los aspectos más feos de la vida japonesa, aspectos ignorados o evitados tanto por el esteticismo del teatro tradicional como por el realismo basado en Occidente del *Shingeki*. Él entendió que para mostrar la realidad de nuestra vida, tenía que encontrar a sus sujetos no en los altos estratos del intelecto, sino en los bajos niveles de la existencia humana, en las cosas que tratamos de esconder de los demás. Tadashi Suzuki no es de ninguna manera un tradicionalista al estilo de Yukio Mishima, rindiendo tributo y buscando preservar la tradición japonesa como tal. Tampoco está mirando a Occidente, opuesto a la tradición japonesa. En cambio, dirige una mirada crítica a los aspectos más bajos de los corazones, mentes y vidas cotidianas de los japoneses, suspendidos entre la tradición nativa y los valores de Occidente. Como Suzuki enfoca tanto la existencia más baja del hombre, quizás de igual manera sea natural que en su método de actuación esté obsesionado con la parte inferior del cuerpo de los actores. El ver a los seres humanos a través de sus extremidades inferiores significa no permitirse nunca el olvidar su bajeza. Naturalmente, un sentido de la patología fundamental de la humanidad, una patología grotesca y farsante, se encuentra por siempre presente en la atmósfera de Tadashi Suzuki y en el estilo de actuación aparentemente solemne y formal de SGOJ. Al respecto, Suzuki ha comentado:

«Lo que aprendí de las actividades de mis días de estudiante, es que no importa lo mucho que uno luche para cambiarlo, nada puede suceder más allá de la escala humana. Diciéndolo de otra manera, el único modo en que se puede lograr alguna cosa es confrontándose uno mismo constantemente con un sentido de pobreza y miseria. Supongo que mi ímpetu inicial para entrar al teatro derivó de la lucha con el problema de cómo mantener este sentido de la miseria humana.»

Por este motivo las presentaciones de Suzuki no ofrecen ni esperanza, ni salvación. Su escenario está lleno hasta el caos con las emociones de gente que añora la salvación. Sin embargo, ninguna voz salvadora responde. En tanto que la esperanza y la desesperación son los dos lados de una misma moneda.

(...)

De acuerdo con Suzuki, en *La suma de los ángulos interiores*:

«En el arte escénico llamado teatro, el actor no es tan sólo una parte. La totalidad se refleja en el mismo actor. Cuando vamos al teatro no es para escuchar un drama. Vamos a ver el momento cuando el actor, con la suficiente ayuda del público, encuentra una forma posible del ser.»

(...)

El mundo del teatro en el Japón, ya sea el *Nabuki*, comercial, o teatro contemporáneo, gira alrededor de Tokio. En la actualidad, la política y la economía japonesas, al igual que el arte japonés y la cultura, se encuentran encerrados dentro de un sistema centralizado. Por esta razón, grupos regionales de actores profesionales, como los que se hallan en los Estados Unidos, apenas si se han desarrollado en el Japón. Tadashi Suzuki ha desafiado físicamente, mediante la selección de Toga, a esta «Tokio-centricidad», y lo que es más, ha tenido un éxito considerable al hacerlo (...), al dar un vuelco a la marcada creencia japonesa de que la metrópolis es progresiva y abierta al mundo, mientras que el campo está atrasado y es cerrado. En la rural Toga, Suzuki ha creado un lugar abierto e internacional. De la misma manera, su trabajo en el Centro de las Artes de Milto desafía el pensamiento tradicional de «Tokio-es-el-Mundo».

Otra de las metas de Suzuki ha sido el introducir una mayor diversidad en el escenario japonés, al infundirle una mezcla de elementos provenientes de otras tradiciones con el fin de evitar la igualdad lingüística y cultural. Bajo la dirección de Suzuki, el público ha tenido la oportunidad de ver a actores japoneses y estadounidenses compartir el escenario en el mismo drama, algo que muy rara vez se intentó antes en el ámbito teatral japonés. Estas colaboraciones brindan excelentes perspectivas en cuanto a las similitudes y las diferencias de los actores y de los estilos de ambos países.

Como resultado de su éxito económico, Japón está dando muestras de internacionalización. Sin embargo, cuando se toma en consideración el sistema de valores, cerrado y unidimensional, de una población que ha trabajado para producir todo este «éxito», parece claro que encontrar una abertura en la pared de complaciente reclusión cultural no es tarea fácil. Dentro de este clima nacional insular, la habilidad de Suzuki para ver al Japón y a su cultura dentro de un contexto internacional más amplio, es lo que hace que su teatro sea relevante y profundamente interesante.

Tomado de la revista *Hojas Universitarias*, Universidad Central, 4546, Santa Fe de Bogotá, agosto de 1998.



 ALEJANDRO HDEZ.

contradictorios. Alcanza un momento notable en la entrada del obeso y estridente Dimaniso, sibarita y ambicioso. Si con Silié consigue un obrero algo ingenuo, incondicional y optimista, Ralú es el secretario discreto y hasta perezoso, y Dimaniso un escamoteador de la verdad. Guerra pone a sus personajes en solfa dotándolos de un tono de comedia, los acerca al ridículo. Grettel Trujillo (Zenón) es una actriz de estirpe. En ella confluyen la *vis* cómica y la adusta severidad dramática. Su voz es bien timbrada, casi musical; su gestualidad es precisa; su presencia escénica se agradece. En su propuesta acerca a Zenón a un espejo

cóncavo, lo deforma sistemáticamente, para lo cual se apoya en su carisma, y va desde la explosiva agresividad hasta la falsa indulgencia; acude a una voz que recorre una amplia gama de registros. Lo presenta, a un mismo tiempo, parapetado tras su imagen y en su real condición. Se mueve con estudiada torpeza, con esquemática precisión. Al desvirtuar al personaje, consigue que el espectador lo reciba con agrado e hilaridad. Amarilys Núñez (Pileno) nos propone un general agresivo y supuestamente omnipotente, explosivo e iracundo. El suyo es el *gestus* del poder corrompido, de la intolerancia y la inflexibilidad. Como Grettel

Trujillo, asume un personaje masculino, y la extrañeza que provoca tal transgresión es una de sus cartas de triunfo, pues su trabajo es mesurado, destaca los costados más risibles del obstructor, pero nunca es estridente ni cae en lo gratuito. Con su entrega logra singularizar una personalidad que pudiera parecer una réplica exacta de sus iguales.

Roberto Gacio (Sedicóm) y Rubén Araujo (Niño) son el actor más veterano y el más joven, respectivamente. Con Araujo no se cumple ese viejo axioma que advierte que niños y animales o bien se roban el espectáculo o bien lo echan a perder. Su personaje, como él, es un niño y es una pro-

Las canciones son comunes en los dramas de la pasión y anuncian la llegada del dios o su epifanía. En la puesta asumen, como el coro trágico, la función de comentar la acción, de advertir sobre lo que sucederá. Como en Brecht, fracturan la identificación, alejando a la platea de la dependencia por la intriga, convocan a la reflexión, fungen como monólogo interior o aparte. Grettel Trujillo (Zenón), Amarilis Núñez (Pileno) y Mario Guerra (Ralú) entonan un canto rítmico con cadencia de marcha, con aires de consigna, advirtiéndonos y advirtiéndose que «con Nicleto hay que andar con pies de plomo». Déxter Cápiro (Nicleto) interpreta un ritmo más lento, menos festivo, casi melancólico (¿serán los ecos del *thrénos* o el *enyoró*?); defendiéndose del rótulo de traidor, se nombra renovador, explicita su posición. Mario Guerra (Dimanísio), como el *Bomolochos* de la comedia, canta un ritmo más movido, de franca hilaridad, y que contrasta con lo que expresa: predice la muerte del héroe. El viene a «comprar cabeza», a «llevarla a los montes» (¿el Gólgota o el Citerón?)

Las ménades danzan un baile erótico, orgiástico, que pone sus sentidos en desorden. Los personajes obstructores que las reemplazan --Zenón, Pileno y Ralú-- también lo hacen. Pero la suya es una danza simétrica, organizada, acompasada, incluso esque-

mática. En ocasiones tan sólo mueven los torsos. Simulan fantoches. Sus movimientos son rígidos, almidonados. Representan la autoridad que no se presta al desenfreno, y esa contradicción entre lo que creen ser y lo que proyectan provoca la risa del auditorio. Con Nicleto se produce un juego de suplantaciones. La suya sí es una danza sensual. Es él y no sus rivales quien es poseído por la divinidad; es un «caballo». El *agón* verbal es enfatizado por la escena; al mundo estático de los caronistas se le opone el sentido heraclítico del bailarín Nicleto, quien, como Shiva Nataraja, danza el interminable ir y venir del cosmos, su *Lilla* predilecto.

El discurso de la puesta en escena es irónico. Si en el texto piñeriano, Nicleto, irreverente y taimado, pero digno en la caída, es conocedor de la verdad y juega, burlándose de sus antagonistas, en el escenario este duelo es retomado a partir de lo coreográfico, lo postural, apoyándose en una gestualidad limpia, precisa, estudiada, codificada y que echa mano a emblemas e ilustradores comunes en la gestualidad cotidiana del cubano, pero ahora asumidos teatralmente y con la intención de revelar lo que subyace. No estamos en presencia de una identificación plena, desgarrada, atormentada, escenario-platea, actor-personaje. En todo momento los personajes son mostrados como a

distancia, con cierta ajenidad; los intérpretes se colocan, como reclama Valle-Inclán, por encima de ellos, los disminuyen de su dignidad, los destronan de su posición, los ponen en evidencia. La recepción es inmediata, el público acepta el juego y lo lleva adelante.

La composición del elenco es heterogénea; varias generaciones se mezclan. Sin embargo, la labor de conjunto es, a un tiempo, armónica y destacable. Sobre todo si tenemos en cuenta que la acción la conducen, más que personajes arquetipos, «aportadores de máscaras», «intercambiadores de discursos». No es la profundidad psicológica, la individualización de una conducta lo que persigue Piñera, sino la generalización, la tipificación de actitudes, la develación de poses. Por eso creo que entre las conquistas del elenco está su intención de estimular más que simular y la capacidad de estar presentes en todo momento, de jugar el juego.

Déxter Cápiro con Nicleto consigue el trabajo más depurado de su carrera. Merece destacar la labor corporal, las intenciones, los matices, la sutileza que imprime a su personaje entre iluminado y ladino. Danza con profesionalismo, se mueve con soltura, pronuncia con claridad, comunica las contradicciones de su rol. Mario Guerra (Ralú-Silié-Dimanísio) se desdobra en tres personajes diferentes y hasta

puesta de la versión. Sólo en la primera intervención habla y lo hace con naturalidad. El resto de sus salidas es en silencio. En una, danza la entrada de Nicleto; en la otra, muestra la cabeza del «delegado». Nunca desentona, se suma al elenco como un igual. Gacio, con Sedicóm, transmite una mezcla de impostor y bufón. No es, como Araujo, miembro del colectivo, sino un invitado al festín, y es ahí donde se crece, pues consigue que su lenguaje gestual, su dicción se acoplen al tono de la puesta.

La música de Martín y Adrián Torres refuerza esa atemporalidad que la puesta propone.

Los siervos «suenan» entre lo tradicional y lo exótico. Se utiliza música clásica y *new age*. Hay todo un discurso musical que enfatiza la acción, narra los acontecimientos, marca los sucesos y se sirve de los sonidos que los actores emiten; como cuando Guerra-Dimanisio ejecuta el *tap* o en el baile de la chanclita «citado» por los tres obstructores. Funciona además como acompañamiento del canto y la danza. Siempre emite un sentido. Los diseños de escenografía (Raúl Martín-Osvaldo Salón) y de vestuario (R. Martín) elucidan a partir de las texturas, el color y las formas la intención del discurso global de la puesta en escena. Utilizan tres módulos que se convierten a conveniencia en buróes, butacas, esca-

leras, podios, muros... y telones pintados como paredes. Los módulos en las primeras escenas sugieren buróes, tribunas, púlpitos, y van recubiertos de linóleo gris, color que se repite en el telón-pared. Las superficies son pulidas, asépticas, y combinan armoniosamente, como pronunciándose en torno a una suerte de frivolidad de despacho, de falaz modestia, de cauta austeridad. Roto el equilibrio al declararse el servilismo, módulos y telón se truecan en muros de ladrillo rojizo, áspero e incomunicador, barrera sólida e infranqueable que divide la escena y el mundo en dos. En otro momento serán ara para quien se inmolaba y pedestal para quienes la utilizan con mezquino interés. También, como la música, el vestuario ubica los hechos fuera de un tiempo preciso. Son identificables en su diseño tanto insinuaciones futuristas como pretéritas y, tal como lo hace la escenografía, utiliza semióticamente el color. Mientras que entre los personajes obstructores predomina el negro, el gris y el rojo, sugiriendo inmovilidad, muerte, depresión, peligro, sangre... El personaje renovador y su continuador visten de verde y negro, los colores de la vida y la muerte, de la humedad, la regeneración, la esperanza y el duelo. Es siempre alusivo, alejándose de cualquier asociación naturalista, estilizado; caracteriza con algunos deta-

lles al portador que se mueve con soltura dentro de ese atuendo desacostumbrado.

Niño y Nicleto apenas van maquillados, muestran su rostro tal cual, sin los subterfugios de los afeites. Sus contendientes llevan máscaras impresas en sus rostros. Los colores que las signan se reiteran, tras ellas escamotean su señorío, su verdadera personalidad. Es un maquillaje de fantasía que en cierto modo los deshumaniza.

Con la propuesta de Martín, aflora el sentido oculto de la obra de Piñera, quien, una vez más, soporta la ordalía de la escena y el tiempo. Nos apremia a observar la porción sumergida del *iceberg*. Nos enfrenta al metatexto. Entabla un diálogo inquisidor y lúdico con la pieza. Podemos hablar de una puesta en juego donde actores y público se divierten por igual, de una poética democrática donde cada espectador asume la lectura que su capacidad de fabular le permite, pero donde todos participen del convite; nadie es excluido. Las lecturas son múltiples, superpuestas. La escena tiene la capacidad de suscitar, de evocar, de hacer que nos internemos en la estructura profunda del texto; que volvamos, sin peligro de convertirnos en estatuas de sal, la vista atrás; que recurramos a lo ancestral; en fin... «el eterno retorno». ■

Desde que en 1990 Roberto Meneses estrenara con Cabildo Teatral Santiago Baroko, versión de Réquiem por Yarini, se desarrolla en la trayectoria de este director una nueva búsqueda de teatralidad y cubanía para sus montajes y para toda la práctica escénica santiaguera. El presente texto del investigador Pascual Díaz Fernández, a la par que ilumina el devenir de Meneses como director, profundiza en ciertos estamentos formales e ideoestéticos de su más reciente puesta en escena al frente del Laboratorio Teatral Palenque: Nganga.

CONJURAR EL MISTERIO, IMPEDIR EL OLVIDO

Pascual Díaz Fernández

«Una oscura pradera me convida»
J. L. L.

La obra de Rogelio Meneses Benítez como director artístico refleja un sostenido interés por incorporar lo más novedoso del teatro de nuestro siglo y, al mismo tiempo, mostrar las claves de lo cubano. Esta dialéctica de lo universal y lo local, de búsqueda cosmopolita y afirmación autóctona, está presente desde la puesta en escena de **El macho y el guanajo** (1973), con su mezcla de personajes del bufo y *gestus* brechtiano, de humor cubano y chaplinesco, de lenguaje del absurdo y mensaje social. Con toda razón merece integrar la antología del teatro cubano.

El Cabildo Teatral Santiago contribuyó a desarrollar una dramaturgia orientada hacia la reformulación y actualización de nuestro proceso histórico y, del mismo modo, a privilegiar el planteamiento cultural como elemento inherente a la soberanía del país. Vale

señalar como positivos resultados de esta intención puestas en escena como **El 23 se rompe el corajo** y **La paciencia del espejo**, dirigidas ambas por Rogelio Meneses; breve ojeada al desarrollo histórico de nuestro pueblo como nación, la primera; y la segunda, versión clasista de *Espejo de paciencia*, develador de la realidad del entramado social de la colonia y ejemplo de cómo sin justicia social no puede haber una verdadera liberación nacional.

Sin embargo, la década de los noventa trajo consigo una perspectiva distinta en esta consecuente búsqueda de la teatralidad y cubanía. Con **Baroko** (1990), versión de **Réquiem por Yarini**, Meneses introdujo elementos novedosos en la práctica escénica santiaguera. El público pasaba de la comedia (**Asamblea de las mujeres**), a la crítica social (**Week-end en Bahía**), para terminar

deslumbrado con la tragedia a la manera de Rogelio Meneses.

A ello lo había conducido, en primer lugar, la interesante propuesta del texto de Carlos Felipe y el universo que se generaba a partir de la palabra como elemento impulsor de la acción. En otro sentido, el análisis sistemático de los cultos sincréticos cubanos, con toda su potencialidad dramática; y en segundo lugar, una profundización en su propio método de trabajo con los actores, fundamentada, entre otras cosas, en la concepción del teatro como arma del autodesarrollo espiritual, donde lo esencial no es la profesionalidad, sino la ética, y en la que la técnica es instrumento de conocimiento y de expresión, a sabiendas, sin embargo, que existen zonas en las que la técnica no sirve para nada.

Si obras como **De cómo Santiago Apóstol puso los pies**

en la tierra, se orientaron hacia la descolonización cultural en el plano de lo social, con **Baroko** Meneses se encaminó al mundo del inconsciente colectivo, de la memoria profunda, del autoconocimiento, la identidad y la unidad espiritual por encima de todos los bloqueos y enmascaramientos. El propio director ha confesado que es más interesante la idea del actor con una personalidad que se busca a sí mismo y no la del imitador. Y fue en este sentido en el que comenzó a laborar el equipo germinal de lo que, a partir de enero de 1993, sería conocido como Laboratorio Teatral Palenque.

Es de este modo que el grupo llega a **Nganga** (1997), y vale la pena revelar el proceso de la puesta en escena, por demás, interesante. De Meneses siempre se ha dicho que trabaja con los actores, y de ello pueden dar fe los premios obtenidos por Eliana Ajo, Fátima Patterson y Alberto Bertot. Por eso no me resultó extraño que el primer paso fuera la propuesta de Migdalia García, interesada en reflejar, de alguna forma, la poderosa personalidad de su abuela y, a partir de ella, la memoria de la familia.

Meneses la convenció de que eso era algo de su entera propiedad como actriz y ser humano. Luego de varias sesiones de trabajo con la memoria afectiva, las sensaciones y otros elementos de motivación, alcanzados por medio de las improvisaciones, le orientó que trabajase en un guión, con toda la libertad del mundo. Después de tener una estructura dramática, entre ambos, le incorporaron poemas

de Cos Causse, telúrico, descolonizado, culturalmente definido y, al mismo tiempo, poseedor de una rica imaginación y un lenguaje poético evocador y polisemántico.

A continuación, Juan Carlos Serret se unió al experimento. El estaba interesado en una historia personal sobre la guerra del 95. Carlos Castillo completó el grupo con una historia semejante, pero ubicada en otro momento histórico diferente. Las improvisaciones y los ejercicios continuaron. Había, sin duda, un nivel de imágenes, pero no una estructura narrativa. Surgió la idea de integrar las inquietudes empleando un fragmento de **Caballo bermejo**, novela inédita de Joel James, donde se narra la vida de un hombre a partir de su relación con un sacerdote voduísta. No era aún lo que faltaba, pero sí la base para cimentar una propuesta escénica. Entonces, incluyeron un capítulo -con adiciones y cambios- de **Por el rastro de los libertadores**, de Alfredo Reyes Trejo.

La puesta en escena fue concebida como un rito. Su complejidad reside en que plantea, simultáneamente, tres circunstancias temporales diferentes que, sin embargo, al final, resultan integradas; juego de tiempo y espacio convocados gracias al principio ritual. El espacio escénico es creado por los actores con su imaginación y su energía interna.

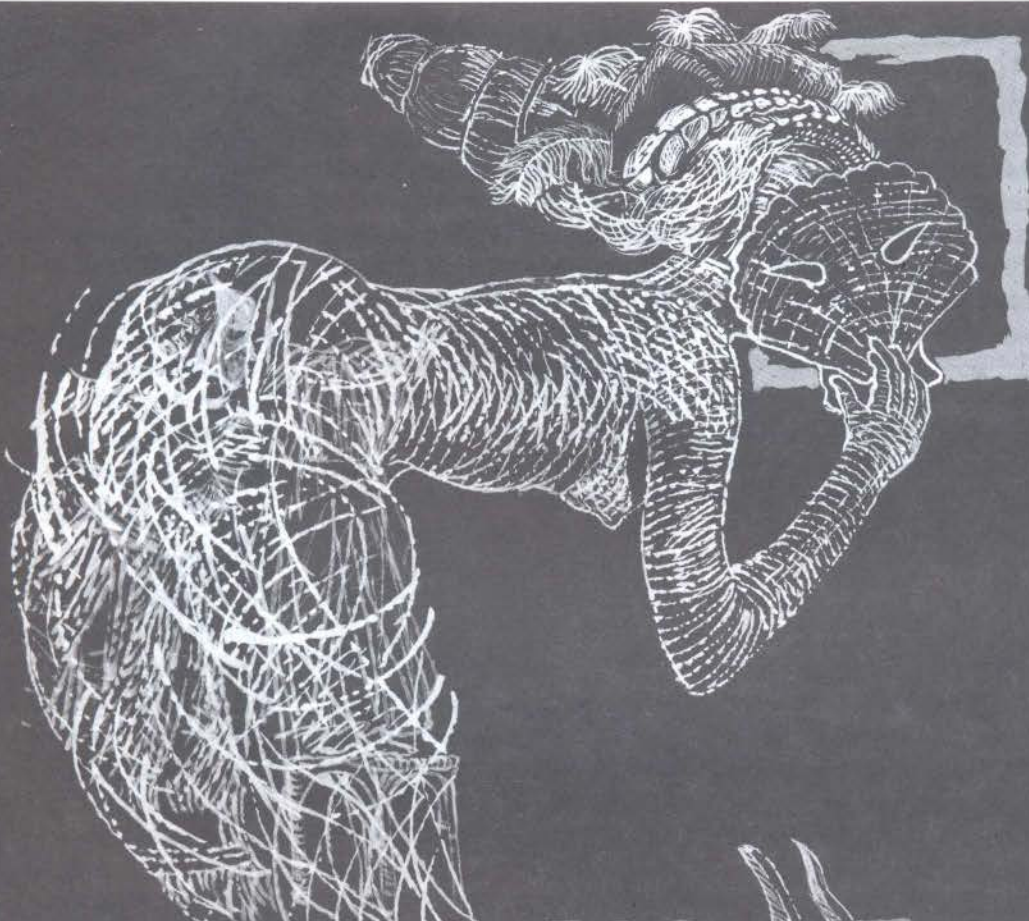
Nganga es una palabra de origen bantú que quiere decir misterio, el punto donde está el centro de fuerza y en el que intervienen elementos de la naturaleza; la *nganga* es sacralidad y trascendencia,

poder y necesidad, respuesta e interrogante.

Los códigos de la puesta en escena se encuentran en los mecanismos de producción de cada actor. No es esencial conocer las claves rituales o las fuentes etnoculturales. El rito no responde a ninguna liturgia específica, ni está en el plano de reflejar práctica mágicoreligiosa alguna. Los actores trabajan libremente con su memoria profunda, reconstruyéndola y expresándola, por medio de los estímulos físicos más variados; transforman el espacio a través de la energía que generan y que el público asimila y retroalimenta.

Migdalia García, Juan Carlos Serret y Carlos Castillo son actores de una larga trayectoria en el Cabildo Teatral Santiago, y su formación está vinculada a un tipo de labor en la que resulta fundamental la comunicación con el público por medio del uso de sus propios códigos. La experiencia del teatro de relaciones fue vital en este sentido. Los ha dotado de una manera específica de hacer teatro. El C.T.S. logró una reflexión consciente en la búsqueda de un actor, una dramaturgia y un público determinados. Queda mucho por investigar en el conocimiento de los mecanismos de producción y de recepción del teatro de relaciones. La búsqueda de una gestualidad, el sentido del espacio escénico, la definición de la tradición oral, entre muchos otros, pertenecen a la herencia de los actores santiagueros, quienes la aplican de manera consciente o no en su quehacer.

Una investigación de estos recursos en los que se entrela-



"el muerto manda"



Francisco Miralles

zan el folclor y el teatro es ya una empresa de cierta magnitud. Me limitaré a esbozar un pesquisamiento de la puesta en escena de Rogelio Mene-ses, **Nganga**.

Migdalia García, luego del proceso de improvisaciones y de trabajo con la estructura del guión, incorpora a su abuela sin atender a rasgos externos, sino desde su interioridad. No se puede considerar, en rigor, una incorporación de personaje porque, en el libre juego de su memoria, mezcla abuela, madre e hija, como partes de un todo. Serret asume a un coronel del Ejército Libertador obligado por las circunstancias a enviar a su hijo a una peligrosa misión, pero ya no es la guerra contra el ejército español, ni hay guerra propiamente dicha. En realidad es un alzamiento contra alguien -no se especifica- y todos están en peligro de muerte. El muchacho deberá entrevistarse con un antiguo compañero de armas para que éste salve la vida y la de todos, en cierto lugar, una cueva, en la que vive oculto el viejo. Castillo es un campesino que colabora con el Ejército Rebelde y, repentinamente emboscado, tiene una revelación que le permite salir con vida del percance, al esconderse en una cueva que jamás había visto. El tercer relato está vinculado al mundo de los recuerdos de la abuela de Migdalia. Se trata de una cueva que sólo ella conocía. Tiempos y vidas diferentes que coinciden en un mismo punto en el espacio; vivos y muertos entrecruzados en las mismas coordenadas.

El espectáculo se inicia con un personaje enigmático que canta algo relativo a que ya es la hora («lucero, mira reló, lucero, ya son la hora»), va dibujando trazos en el suelo y se va. El grupo de tres actores entra cantando, se ubica triangularmente en el espacio escénico y, en medio de un peculiar rito, manifiesta que el tiempo es redondo y el espacio se cierra sobre sí mismo. Migdalia García entona con su voz cantos litúrgicos diversos, pero creados por ella misma y comprometidos sólo con su memoria. Sin embargo, contribuyen a crear una atmósfera mágicoreligiosa necesaria para la escena. Los otros dos la acompañan. Todo tiene un aire de misterio, pero también de juego infantil y de convocatoria a ausencias entrañables. Luego Serret, en su relato coordina voz, expresión corporal y gesto a través de un golpear rítmico y un movimiento circular en el mismo lugar. Castillo, por su parte, acude a los más variados tonos y timbres y a la transfiguración del rostro, a tal punto que logra comunicar con su mirada todo el espectro que va del asombro al miedo y de éste a la dicha. La violenta escena final -ese encuentro con lo desconocido-, de sangre y muerte, en un espacio mítico, fabulado, los unirá a los tres. El círculo se cierra, el triángulo desaparece, los tiempos concurren en un mismo punto, el rito ha creado el misterio y el misterio ha obrado el milagro de la comunicación. Estos actores han asumido el quehacer teatral como un estado de gracia que permite

hacer aflorar zonas poco transitadas de nuestra vida. Para ello se han valido de las improvisaciones y de un trabajo con el texto y sus intenciones, tratando de decirlo no sólo con la voz, sino con todo el cuerpo. Aprovechando el poder de la palabra, se han adueñado del discurso verbal para convertirlo en escénico, teniendo en cuenta los códigos de comunicación del público cubano.

La estructura del espectáculo en sí no es compleja. Son monólogos que se van entrelazando hasta que tienen un mismo final. Tres historias con el mismo denominador común: el suspenso y la muerte. La palabra contada genera imágenes, evoca situaciones, crea mundos, expresa experiencias reveladoras de incógnitas existenciales; en fin, se manifiesta en todo su poder y magia.

Saltamos así, de repente, de la caverna del sacerdote voduísta, punto común de los tres personajes, a la de ese otro sacerdote teatral conocido por Grotowski, del mundo de los cultos sincréticos al de la pre-expresividad de Barba y al espacio vacío y al teatro sagrado de Peter Brook. Y esa inquietante y ambigua simbiosis es la muestra más evidente de realización artística. Los actores han logrado, a fuer de sinceros, trascender la soledad propia y hacer funcionar en los espectadores sus más íntimos resortes para que perciban las verdades ocultas y se reconozcan en ese mundo de angustias, recuerdos, asombros y desconciertos.

Estoy consciente de la necesidad de una profundización en nuestra memoria histórica, pero no sólo como la concatenación de nuestras victorias, sino también en la de los momentos de fracasos, desuniones y errores. Para la necesaria unidad es bueno conocer bajo qué circunstancias logró sobrevivir nuestro pueblo a la Guerra de los Diez Años y cómo pudo resurgir, una y otra vez, de sus cenizas, a pesar de medio siglo de penetración imperialista. ¿A qué batientes se aferró? ¿Son suficientes las explicaciones dadas hasta hoy? ¿Se trata únicamente de un fenómeno socioeconómico? ¿No estará interrelacionado a un concepto dado de cultura y de espiritualidad inherente al pueblo cubano?

Pero **Nganga** no es sólo una forma de conjurar el misterio e impedir el olvido, lo que la convertiría en una mera solicitud del espíritu. Se trata -por Meneses y su colectivo- de hallar un lenguaje teatral. En esta línea de pensamiento creo que se pueden rastrear algunas huellas, sobre todo desde el primer hallazgo, **Baroko**.

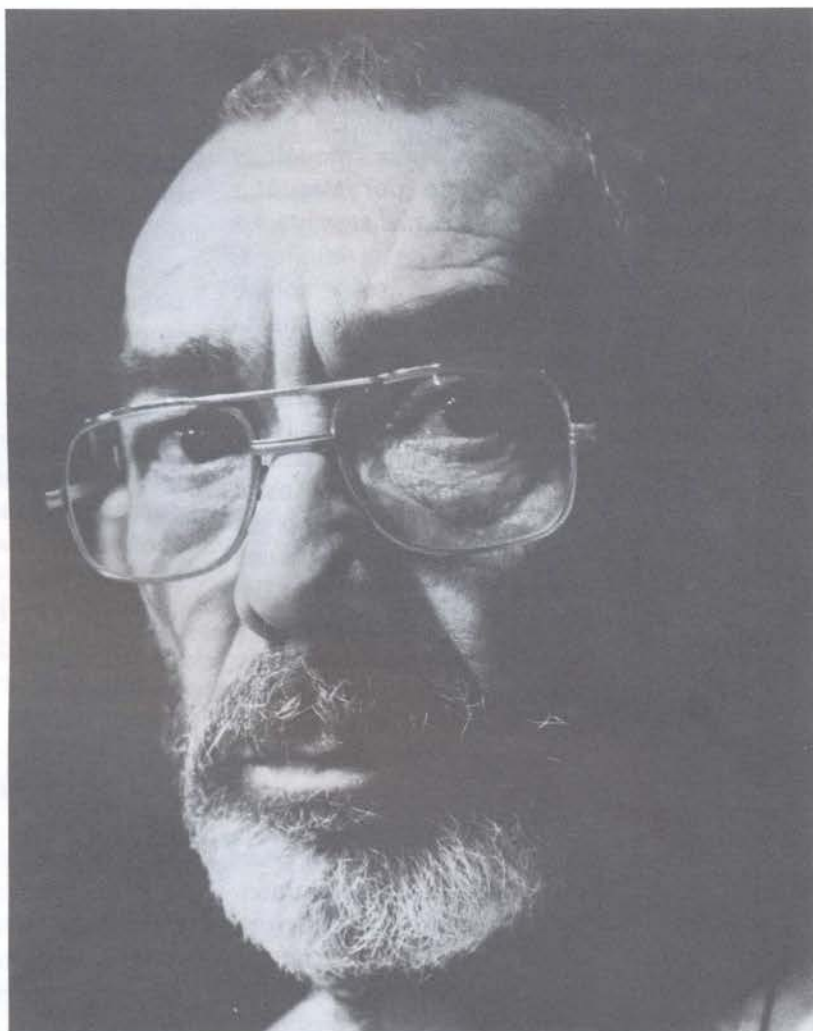
En 1994 fue estrenada **El náufrago**, una historia que trata sobre un marinero y el obstinado recuerdo de una mujer. En principio, no es algo novedoso y complejo. Mundo de imágenes oníricas, fragmentaciones de la realidad, rejuegos temporales y espaciales. Sin embargo, resulta curiosa la forma de narrar la historia y el trabajo de puesta en escena pero, en el fondo, no deja de ser una historia literaria.

Un año después el grupo estrena **Homenaje popular**, tres historias sobre tipos populares santiagueros. De ellas, **Cantata a Rosa**, monólogo interpretado por Migdalia García, es la más creativa. Es otra historia de la memoria. Migdalia encarna al personaje de Rosa, quien se manifiesta en medio de un cordón espiritual. No me voy a entretener en la discusión sobre la realidad o no del cordón espiritual de los palenqueros y del estado de posesión o no de Migdalia García, porque es una reflexión que nos aparta del tema por muy interesante que sea. Lo que me parece bueno es dejar sentado que resulta escénica y dramáticamente positivo el rito del cordón espiritual, que está en línea con el código del cubano promedio, sea creyente o no. Ambas puestas, desde diferentes puntos de vista, a mi modo de ver, contribuyeron al proceso creativo de **Nganga**. Lo ritual ha sido la vía para el desnudamiento del actor ante el espectador, que lo recibe más que como una catarsis como una excitación, como una pregunta más que como una respuesta.

Al final, luego de la salida de los tres actores, regresa el enigmático personaje del principio y apaga una antorcha, que había estado encendida durante todo el espectáculo, y se va, cantando suavemente, lo cual hace recordar a Machado en aquellos versos que dicen *yo sólo canto esta canción a aquel que conmigo va*. La atmósfera creada desaparece y el misterio también, pero

la vuelta a la normalidad no nos hace desprendernos de la inquietud generada por el espectáculo. ¿El tiempo será circular? ¿Vivimos girando sobre el mismo punto, caminando los mismos caminos de los que nos precedieron, acompañados por ellos, en dimensiones distintas pero concurrentes? No lo sé, pero, a veces, percibo cierta recurrencia de los fenómenos, cierto haber vivido una experiencia aparentemente nueva. Dice Joel James que este mundo es de los vivos y de los muertos, pero que es más de los segundos que de los primeros en tanto poseen prerrogativas que no tienen los vivos. Y más aún, con voz superior, José Martí sentencia que los muertos mandan.

En esta dialéctica de vivos y muertos como procesos naturales y concatenados es en la que se desenvuelve el quehacer escénico actual de Rogelio Meneses y sus actores de Palenque. **Nganga**, con su trabajo ritual para exorcisar la memoria, su empleo de la palabra con toda su carga de acción dramática y su bien construida metáfora del misterio, es un feliz ejemplo de cómo se entrelazan el teatro y la vida; de un teatro en los lindes de lo más novedoso y, a su vez, enraizado en lo más profundo de nuestra cultura espiritual. Creación cubana en tanto conjura a nuestra memoria a que se manifieste y universal por ser una manera, otra, de relación entre el hombre y su existencia. ■



EL DESCONOCIDO VICENTE

Freddy Artilles

«Había una vez un niño que se llamaba Vicente, al cual le gustaba mucho dibujar. Dibujaba todo lo que veía en derredor suyo. Y lo que no vio, lo inventó.»

Cualquier persona medianamente informada o simplemente interesada en el teatro cubano sabe quién es Vicente Revuelta y reconoce su importancia

decisiva para la escena nacional en los últimos cincuenta años. Prácticamente todo lo nuevo y renovador del teatro mundial de este siglo ha sido introducido en Cuba por Vicente: el trabajo con el Método de Stanislavski, la obra de Brecht, las experiencias de

Grotowski; y de entonces acá ha realizado numerosas puestas emblemáticas en las que ha demostrado, a la vez, su extraordinario talento como actor.

Los espectadores de mi edad lo recordamos como el Comendador en *Fuenteovejuna*,

el Jerry de *El cuento del zoológico*, el protagonista de *Galileo Galilei* o el Lalo de *La noche de los asesinos*, y en una rememoración nostálgica traspasamos a los jóvenes que no lo vieron nuestra imagen personal de aquel mágico actor y director.

Sin embargo, no todos saben -ni siquiera los estudiosos- que el papel iniciador de Vicente Revuelta en el teatro cubano se extendió también, desde sus comienzos, al teatro para niños y de títeres. Algo de esto supe yo -no sin sorpresa- cuando hace casi veinte años realicé una investigación sobre el teatro y la dramaturgia para niños en Cuba, como trabajo de diploma para culminar mis estudios de Teatología en el Instituto Superior de Arte. Me enteré entonces de que Vicente se había desempeñado como autor, director, diseñador y titiritero en algunos espectáculos significativos de los años cuarenta y cincuenta. A partir de aquella investigación elaboré una historia y en ella hice algunas afirmaciones, como la de que los títeres habían ingresado en la televisión nacional en el año 1953, y que la técnica de los muñecos de varilla había comenzado a desarrollarse por vez primera a raíz de la fundación del Teatro Nacional de Guiñol en 1963. Años más tarde, coincidí con Vicente en dos de los festivales de teatro que se celebran periódicamente en Camagüey, y conversando con él descubrí que aquellas afirmaciones mías no eran exactas, pues todo había comenzado antes y él, personalmente, había tenido que ver con ello. Desde entonces pensé en entrevistarlo. Pasó algún tiempo, pero

finalmente acordamos vernos una tarde de mayo de 1999 en la casa de su hermana Raquel, y allí hablamos.

Desde que conocí a Vicente Revuelta, hace más de treinta años, he tenido la impresión de que se trata de un artista puro, de esos que consideran como su misión fundamental y única en la vida la de crear. Quizás me equivoque, pero no creo que a este hombre le haya interesado nunca ser importante o famoso, ni que haya buscado la publicidad ni los honores; creo que todo esto le ha llegado de forma natural porque ha dedicado su vida a hacer teatro con toda su alma y lo ha hecho bien, y porque para él, pienso yo, el teatro y la vida son una misma cosa.

Un artista así no es de los que se preocupan demasiado por conservar críticas, entrevistas, fotos o recortes de prensa a lo largo de su carrera, mucho menos tratándose de una especialidad que apenas se iniciaba en Cuba en la lejana década de los cuarenta y a la que no se concedía entonces la menor importancia. Por eso, con la memoria como única guía para escudriñar el pasado, Vicente comenzó a adentrarse aquella tarde en sus recuerdos de medio siglo atrás.

¿Cuáles experiencias o conocimientos previos llevaron a Vicente Revuelta a interesarse en el teatro para niños y de títeres apenas al comienzo de su carrera? Hoy no tiene respuesta para esa pregunta, pero conserva un vago recuerdo... -Lo primero que vi de títeres fue en una casa. Una fiesta de niños donde la ADAD daba una función. Es probable que fuera *La Caperucita*. No me

acuerdo. Pero estaba el retablillo.

¿Qué fue lo que realmente vio Vicente? ¿Quizás una representación de *La Caperucita Roja*, de Modesto Centeno, por el Guiñol de la Academia de Artes Dramáticas (ADAD), o la primera función de los hermanos Camejo, que presentaron esa misma obra en su casa, con motivo del cumpleaños de su hermano menor, Perucho? Cualquiera que haya sido, parece que el joven espectador de entonces encontró allí algo atrayente, porque después de esa función él mismo se involucró como autor y director en un espectáculo titiritero para niños. Por suerte, Vicente sí recuerda bien su participación en el montaje de *La tiza mágica*.

LA TIZA MÁGICA

En el año 1949 se fundó en La Habana el Grupo Escénico Libre (GEL), una pequeña compañía de teatro experimental que ofrecía sus funciones en el Palacio de los Yesistas. Uno de los integrantes del grupo, Eduardo Manet, creó dentro de la institución un teatro de títeres, para lo cual se construyó un retablo. Entre los miembros del grupo se encontraba también una joven mujer húngara llamada Clara Ronay. -Conocí a Clara Ronay en el Teatro Universitario. Había venido a Cuba con su marido, que era representante de una marca de vinos húngaros. En el GEL hizo *La tiza mágica* y allí empezó a integrarse al teatro. La obra la dirigimos entre los dos.

Un muñeco que ha sido pintado en una pizarra por un niño toma vida y se pregunta quién es. Un Hada lo escucha y, para tratar de contentarlo, ordena a su tiza mágica que dibuje junto a él lo que el muñeco quiera. Los niños del público piden también sus dibujos y el Hada va a retirarse, pero el muñequito le confiesa que, por ser distinto a los demás niños, se considera muy feo y se siente muy solo. Entonces el Hada, para que tenga compañía, pinta a su lado una muñequita semejante a él.

*Esta breve historia constituye, en resumen, el argumento de una de las pocas piezas originales para niños escritas en Cuba antes de 1959 y quizás la única que integra a los elementos de fantasía -el Hada, la Tiza- un conflicto tan real como la soledad de un niño que se siente diferente a los demás. Lo anterior, unido a la gran economía de recursos del texto y a su reclamo de la participación activa del público en el espectáculo, sitúan a **La tiza mágica**, de Vicente Revuelta y Clara Ronay, entre las obras más significativas del teatro para niños y de títeres de aquellos tiempos.*

-Hicimos la obra con títeres de guante. El muñequito era un guante negro, igual que la pizarra. El Hada dibujaba directamente sobre el guante, que se pegaba a la pizarra.

La amistad con Clara Ronay condujo a Vicente poco después a participar en otro espectáculo de títeres, pero esta vez dirigido a los adultos e insertado en un medio de difu-

sión recién estrenado en Cuba: la televisión.

LOS TITERES CRIOLLOS

En la época del GEL Vicente trabajaba como actor en la radio, pero en octubre de 1950 Gaspar Pumarejo introdujo en Cuba la televisión y Clara Ronay se involucró de inmediato en la nueva empresa -Unión Radio TV, Canal 4- y llegó a ser algo así como la mano derecha de Pumarejo, un hombre con el típico aspecto del empresario próspero de entonces: gordo, trajeado, espejuelado, de voraz apetito orgánico y comercial. Vicente también se unió al nuevo medio desde el principio.

-Pumarejo quería hacer un programa de crítica política y me pidió que hiciera un títere. Entre *Titón* y yo construimos un muñeco grandísimo de Grau, con una cabeza de madera de balsa.

*Fue así que a finales de 1951 -según recuerda Vicente- comenzó a transmitirse lo que, a todas luces, fue el primer programa de títeres de la televisión cubana: **Títeres criollos**. Después de haber construido con su gran amigo Tomás Gutiérrez Alea -el inolvidable *Titón del cine cubano y mundial- aquel títere de guante grande que representaba a Ramón Grau San Martín, se hicieron otros muñecos de papel maché con las imágenes del entonces presidente Carlos Prío y de otras figuras políticas de la época, como Eduardo Chibás y Fulgencio Batista.**

-Y creo que también Liborio. El programa se transmitía diariamente, al mediodía, a la hora del noticiero. Duraba un cuarto de hora y se hacía en vivo, frente a un telón. Maruja García y yo manipulábamos los muñecos y un imitador que se llamaba Tito Hernández hacía todas las voces. Ni se ensayaba. A veces Maruja y yo hablábamos de otra cosa mientras movíamos los títeres. Todos los días lo mismo, pero pagaban muy bien. Lamenté perder este programa cuando me fui a Europa después del golpe de Batista. Y cuando regresé en 1954, todavía estaba en el aire.

La pobreza cultural de la Cuba de entonces impulsó al joven Vicente a marchar a Europa en busca de aprendizaje.

-Yo quería ir a Cinecittà, con *Titón*, pero como fui en barco, supe que Gérard Philippe estaba trabajando en el Teatro Nacional Popular y me quedé en París. Deslumbrado. Las funciones eran muy baratas y había una gran influencia de Brecht. También estaba la escuela de actuación de Jean-Louis Barrault, pero era muy mala. Todas las escuelas de teatro eran malísimas. En Roma tampoco vi nada interesante. Lo que encontré en este viaje fue el marxismo, porque con Juan Larco se formó un círculo de estudios marxistas.

NUESTRO TIEMPO

Al regresar a Cuba en 1954, Vicente se vinculó activamente a una institución fundada tres años antes, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, que agrupaba a un buen número

de intelectuales progresistas, la mayoría de filiación marxista. La Sociedad contaba con una sección de Teatro y en ella el joven director montó dos espectáculos para niños con actores y adultos: una adaptación propia del cuento **La niña sabia y el rey bueno**, y **La cucarachita Martina**, en versión de Fermín Borges.

-Necesitaba poner en práctica los conocimientos adquiridos en Europa con cosas sencillas. Entre los actores estaban Adolfo de Luis y Juan Bradman. **La cucarachita...** tenía música de Juan Blanco. No se usaron máscaras para los personajes, sólo maquillaje y el vestuario. Se estrenaron en el Colegio de Enfermeras. **La niña sabia...** se puso también en la Plaza Cadenas.

*Si bien estos espectáculos no tuvieron entonces una gran repercusión, resultan importantes desde el punto de vista histórico. El teatro cubano para niños de los 50 era eminentemente un teatro de títeres, representado por tres pequeñas compañías que trabajaban en la capital: La Carreta, de Dora Carvajal, Titirilandia, de Beba Farías, y el Guiñol Nacional de Cuba, de los hermanos Camejo. En este contexto puramente titiritero, las dos puestas de Vicente Revuelta, junto a **Poema con niños**, de Nicolás Guillén, estrenada en 1943 en el Teatro Popular que dirigió Paco Alfonso, resultan ser los únicos espectáculos profesionales de teatro para niños con actores que se registran antes de 1959.*

TITIRILANDIA

En 1955 Beba Farías inauguraba Titirilandia en un local situado frente al Zoológico de La Habana. Cuando le hablo a Vicente de este grupo, responde:

-Creo que no hice nada allí... Pero sí hizo. Un artículo escrito por Renée Potts en 1966¹ da fe del estreno en Titirilandia de **Floripondito o Los títeres son personas**, una pieza para títeres de Nicolás Guillén, con música de Harold Gramatges y diseño de Vicente Revuelta, quien intervenía también como titiritero en el espectáculo. Le leo un fragmento del artículo a Vicente.

-Ah, sí... Creo que nada más trabajé en **Floripondito...**; hice una sola función. Me vinculé con ellos porque éramos de Nuestro Tiempo.

Beba Farías y sus colaboradores eran gente activa en la lucha contra Batista. Le cuento a Vicente el final de una historia que no conocía, o que no recuerda: un día las fuerzas represivas de la tiranía llegaron al local del grupo y destruyeron el retablo y los muñecos, que fueron conducidos, junto a su directora, a una estación de policía.

*Vicente proseguía sus búsquedas. En febrero de 1958 se fundaba Teatro Estudio, y en octubre, la puesta en escena de **Viaje de un largo día hacia la noche**, de Eugene O'Neill, se convertía en un*

¹ Renée Potts. «Apuntes para una historia de nuestro teatro de muñecos Titirilandia», en *Cuadernillos de Teatro Infantil y de la Juventud*. La Habana, Asesoría Nacional de Teatro Infantil y de la Juventud, no. 4, 1966 (s.p.).

*suceso teatral que obtenía todos los premios habidos y por haber entonces. Cuando apenas tres meses más tarde la Revolución triunfaba, el teatro cubano iniciaba un período de auge, y en el mismo año 1959 Revuelta hacía otro aporte innegable a la escena nacional al introducir la obra de Bertolt Brecht en Cuba con el estreno de **El alma buena de Se-Chuán**. Al año siguiente se encontraría de nuevo con los títeres.*

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

-Alejo Carpentier me propuso que montara la obra. La escenografía era de Raúl Oliva. Entre los actores estaban Zoa Fernández e Iván Tenorio. Se usaban *marottes*, títeres de guante y de varilla. Laura Zarabeitia diseñó los muñecos y creo que fue ella la que dio la idea de hacer títeres de varilla... O a lo mejor yo mismo los había visto en China antes. Este espectáculo tuvo mucha más repercusión que los anteriores.

Y no era para menos. Se estrenó en la Sala Covarrubias del recién inaugurado Teatro Nacional de Cuba, y la música de Manuel de Falla fue interpretada por la orquesta sinfónica del teatro, bajo la dirección del maestro Enrique González Mántici.

-Además, ahora teníamos de todo para hacer teatro.

Tanto Vicente como yo pensábamos que el espectáculo se había estrenado en 1961, pero al consultar más tarde una

acuciosa investigación de Mi- 37

guel Sánchez sobre el Teatro Nacional de Cuba,² descubrí que el estreno se había producido realmente en agosto de 1960. Por otra parte, una reseña de Alejo Carpentier publicada en 1961³ indica que se trataba de una puesta innovadora para la época.

Primero, porque se empleaba títeres y actores en el mismo espectáculo: los muñecos que aparecían al principio tenían sus «réplicas» en los actores, quienes desarrollaban la mayor parte de una acción que volvía a concentrarse en los títeres al final, cuando Don Quijote arremetía contra el retablo. Segundo, porque en un medio titiritero en que el muñeco de guante tenía una absoluta primacía, este espectáculo empleaba por primera vez, a gran escala, la más compleja técnica del títere de varilla, que sólo sería desarrollada al máximo tres años más tarde, a partir del estreno de **Las cebollas mágicas**, de la autora brasileña María Clara Mashado, en el Teatro Nacional de Guíñol, dirigido por los hermanos Camejo, en 1963. De acuerdo con mi cuestionario, aquí debió haber concluido la entrevista, pues yo creía que la vinculación de Vicente con el teatro para niños y de títeres terminaba con el estreno de **El retablo de Maese Pedro**; pero Raquel, que andaba cerca y sabía de qué se trataba, le había recordado a Vicente, a mi llegada, la puesta en escena de **La dama boba** por Teatro Estudio a finales de los 70. Y pregunté.

² Miguel Sánchez León. «El Teatro Nacional de Cuba (1959-1961): Crónica de un des/cubrimiento», en **tablas**. La Habana, no. 1-2, 1997, pp. 67-75.

³ Alejo Carpentier. «Una nueva concepción de **El retablo de Maese Pedro**», en **Revista Nacional de Teatro**. La Habana, Dirección de Cultura, Ministerio de Educación, no. 1, 1961 (s.p.).

LA DAMA BOBA

Se sabe que **La dama boba**, de Lope de Vega, no es, precisamente, una obra para niños, pero a veces en el teatro pasan cosas que hay que resolver de una manera u otra, y en esta ocasión fue así.

-No iba nadie. Y me dije: «Tú verás cómo yo voy a hacer que venga público.» Entonces cambié la fachada del teatro. Se hizo una gacetilla, le escribí un prólogo como de teatro medieval y se dio una función por la mañana. Ahí se empezó a llenar y se convirtió en un espectáculo para niños.

Y aquí sí terminó la entrevista. Al reflexionar más tarde sobre todo lo que me había dicho Vicente, saqué algunas conclusiones, y no sólo acerca de su obra personal, sino también sobre el panorama de la cultura cubana en aquella etapa fundacional del teatro para niños y de títeres.

Si repasamos los nombres de los artistas que, de una manera u otra, colaboraron con Vicente Revuelta en los espectáculos mencionados de los años 40 y 50 (Tomás Gutiérrez Alea, Nicolás Guillén, Adolfo de Luis, Juan Blanco, Harold Gramatges, entre otros) encontramos que todos -empezando por el propio Vicente- llegaron a ser personalidades relevantes en otros campos de la creación artística, bien alejados del teatro para niños y de títeres.

Al preguntarme por qué sucedió esto, la única respuesta que encuentro es que las condiciones para el trabajo artístico eran tan difíciles y el apoyo tan escaso, que cualquier acción que se emprendiera en este sentido agrupaba a los creadores en su afán por ha-

cer algo en aquella especie de aldea cultural que era la Cuba de entonces. Por otra parte, el teatro para niños y de títeres en aquellos tiempos, y aún en los primeros años de la Revolución, era algo absolutamente nuevo en el país.

Vicente Revuelta no fue una excepción en este sentido. Su acercamiento al mundo de los títeres y los espectadores infantiles fue prácticamente casual, sólo que, sin proponérselo, resultó en este campo del teatro tan innovador y fundador como en el otro. Para resumirlo en pocas palabras: participó en la creación de una de las pocas obras significativas de la dramaturgia para niños del período prerrevolucionario; intervino en el primer programa de títeres de la televisión cubana; dirigió dos de los únicos tres espectáculos profesionales de teatro para niños con actores que se estrenaron entonces, e inició en Cuba el trabajo con la técnica del títere de varillas. Por si fuera poco, ya en su etapa de madurez artística logró que un respetable autor clásico del Siglo de Oro español fuera disfrutado por un público infantil. Cuando Vicente y su hermana, la gran actriz Raquel Revuelta, recibieron recientemente el Premio Nacional de Teatro, otorgado por primera vez en Cuba, todos los teatristas cubanos, sin excepción, reconocimos que se había efectuado un acto de justicia. Quisiera que estas cuartillas contribuyeran también a completar ese acto mostrando a un Vicente Revuelta desconocido para muchos, pero tan creativo y talentoso, tan artista verdadero, como el que varias generaciones de cubanos hemos conocido y admirado a lo largo de la mitad de un siglo. ■

LA TIZA MAGICA



ilustración: AISAR

de Vicente Revuelta / Clara Ronay

ACTO UNICO

Por el fondo, en vez de decorado, una pizarra negra. Recostado a la pizarra, y en actitud completamente rígida, se encuentra Ticito. No se sabe si está dibujado o si es un muñeco con las tres dimensiones necesarias, ya que está hecho simplemente con palitos, como los dibujos de los niños. Se oye música, que baja de volumen hasta desaparecer. Se oye la voz del...

HADA. (En tono narrativo.) Había una vez un niño que se llamaba Vicente, al que le gustaba mucho dibujar. Dibujaba todo lo que veía en derredor suyo. Y lo que no vio, lo inventó. Pero lo que más le gustaba dibujar eran muñecos. Solamente que ése no lo pudo terminar, porque cuando más entretenido estaba en el dibujo, lo llamó su mamá: «¡Vicentico, Vicentico! Ven a comer. Tienes que comer pronto, y entonces, una, dos, tres, y a la cama.» El obedeció. Como hacen todos los niños buenos, pero de ese modo se quedó el muñeco sin terminar. Pobre muñeco. Pobre muñeco...

TICITO. (Con un enorme suspiro.) Aaayyy... (Deja caer con tristeza la cabeza y brazos. Con voz quejumbrosa y apartándose de la pizarra.) ¿Dónde estoy? Mejor dicho, ¿quién soy?

VOZ DEL HADA. Eres Ticito.

TICITO. ¿Por qué?

VOZ DEL HADA. Porque una tiza te creó.

TICITO. ¿Y a los otros niños no?

VOZ DEL HADA. Muy pocas veces. La mayoría nace.

TICITO. ¿Y tú no has nacido todavía?

VOZ DEL HADA. Sí, sí, cómo no.

TICITO. (Impaciente.) Entonces, ¿por qué no vienes aquí? ¿Por qué sigues gritando de lejos?

VOZ DEL HADA. (Molesta.) No seas malcriado.

TICITO. Perdóname. Se me olvidaron mis modales. (Muy fino.) Por favor, ¿no quieres ser tan amable como para venir aquí?

HADA. Con mucho gusto. (*Entra vestida con un traje deslumbrante de lamé plateado.*)

TICITO. (*Sorprendido.*) ¡Ay, ay, qué linda eres! (*Con sincera admiración.*) ¡Y qué gorda!

HADA. (*Ofendida.*) ¡Pero, Ticito, eso nunca se dice a una dama!

TICITO. Quiero decir, qué redonda. ¡Tienes cuerpo, y brazos, y piernas! (*Estirando su cuerpo hacia ella.*) Mira, yo sólo tengo unos palos.

HADA. ¡Pobre Ticito! Es que el niño no tuvo tiempo de terminarte.

TICITO. (*Rebelándose.*) No me importa la razón, yo quiero tener carne redonda y rosada como todos los demás. (*Con vehemencia.*) ¡Yo quiero ser gordo como tú! (*Notando su falta.*) ¡Ay, perdona! Quiero decir, que quiero ser tan lindo como tú.

HADA. No es posible, Ticito. Tú eres tan sólo un muñeco y yo soy un hada.

TICITO. ¡Un hada! ¡Entonces tú puedes hacer milagros! ¡Por favor, hazme igual a los otros! ¡Por favor!

HADA. No puedo, Ticito. Ni un hada puede cambiarte, ahora ya tienes alma. Si fueras tan sólo un dibujo, otra cosa, podría cambiarte todavía. Pero ya hablas, ya vives... (*Triste.*) No puedo cambiarte.

TICITO. (*Con mucho interés.*) Entonces, ¿podrías cambiarme dibujando? ¿Tú sabes dibujar?

HADA. Mejor que eso, yo tengo una tiza mágica que dibuja sola. Yo la mando y ella dibuja. (*Se oyen unos acordes voluminosos, y cuando baja la música.*) ¡Tiza, tiza, mi tiza mágica, quiero que aparezcas delante de mí! (*Aparece una tiza que, con gran chirrido, dibuja una línea extensa.*)

LA TIZA. (*Una voz muy aguda.*) A sus órdenes, señora.

TICITO. (*Maravillado.*) ¡Una tiza que habla!

HADA. ¿Qué quieres que ella dibuje?

TICITO. No sé. No querría molestar a la tiza.

LA TIZA. (*Con cortesía.*) No, no es molestia ninguna. Pide.

TICITO. Una flor. Dibújame una flor.
La tiza mágica..., con unas pocas líneas, hace una flor linda, mientras se oye una música suave.

HADA. ¿Ya no estás triste, verdad?

TICITO. Todavía un poco.

HADA. Entonces te dibujaremos otra cosa.
¿Qué quieres que ella te pinte?

TICITO. Una casa, que sea una casa.

LA TIZA. Con mucho gusto. Ahí va.
Mientras ella dibuja se oye la música. La tiza dibuja las cosas que sugiere el público.

HADA. Ya estás contento. ¿Ya podemos dejarte aquí? Ven, Tiza, nosotras nos vamos.

TICITO. (*Con recelo.*) ¿Dónde van?

HADA. A casa. Supongo que me estarán esperando. No puedo pasarme el día entero aquí contigo.

TICITO. (*Con violenta desesperación.*) ¡No, no me dejen! Estaré muy solo. Tengo miedo de quedarme solo.

HADA. Búscate a alguien para jugar y ya no estarás tan solo.

TICITO. Nadie querrá jugar conmigo. Yo soy tan feo. (*Con amargura.*) No hay nadie tan feo como yo. Los otros son lindos, tienen carne. Me da pena lucir tan feo.

HADA. Ticito, pero si luces muy gracioso.

TICITO. (*Violento.*) Eso es mentira, lo dices sólo para consolarme.

HADA. No se dice «eso es mentira». Se dice «creo que te equivocas».

TICITO. (*Con nueva esperanza.*) Hablaré lo más bonito que pueda si no me dejas solo. ¡Es tan triste quedarse solo! (*Con un movimiento rítmico y desesperado.*) Solo... Solo... Solo... (*Suspirando.*) ¿Quién querrá un compañero de palo para jugar?

HADA. ¡Una compañerita de palo! Te haremos una compañerita, Ticito, para que no estés solo nunca más. ¡Tiza, a trabajar!

LA TIZA. Sí, mi dueña. (*Se oye una música que sigue hasta el final. Dibuja otro muñeco como Ticito, pero con saya.*) Tu compañerita.

TICITO. (*Se acerca y toca dulcemente la pizarra. Está profundamente conmovido.*) ¡Una niña! ¡Una niña de palo!

HADA. Pero ahora sí que tenemos que irnos. Buena suerte, Ticito, y adiós.

TICITO. Gracias, hada. Adiós. Adiós. (*Se queda mirando a la niña.*)

HADA. Buena labor, mi tiza mágica, puedes descansar.

LA TIZA. Sí, mi dueña. (*Escribe con grandes caracteres:*)

EL DUDOSO CUENTO DE LA PRINCESA SONIA, DE RAUL ALFONSO

(Horror, fantasía y amor en la vida de una aristócrata rusa)

Presentar **El dudoso cuento de la princesa Sonia** (1992), de Raúl Alfonso Fernández (Santa Clara, 1966), supone una responsabilidad intelectual y, sobre todo, un voto de confianza de los posibles lectores. No se hace demasiado engorroso este propósito porque hablamos de un dramaturgo, además director escénico, aún joven, el cual cuenta con resultados apreciables en ambas ramas de la creación artística.

Alfonso tiene en su haber más de una decena de textos significativos, tanto por sus temáticas, para algunos controvertidas, como por las sugerentes estructuras dramáticas empleadas. El, ante todo, no sólo sabe contar conflictos, sino que lo hace con notable calidad y belleza literarias.

Surgido en el ámbito del Instituto Superior de Arte, del cual es graduado, forma parte de una pléyade de autores como Salvador Lemis, Joel Cano, Ricardo Muñoz y Jorge Luis Torres, entre otros. Los mismos irrumpieron en la segunda mitad de los 80 y en la década final del siglo y el milenio como portadores de una dramaturgia otra.

Ya **El grito** (1988) presenta una estructura fragmentada de planos dramáticos intercambiables; también juega con el espacio-tiempo, huye de la linealidad al seguir la historia, de ahí los saltos epocales frecuentes en sus obras. Junto a la ya citada, mencionaremos: **El culpable**, **El silencio**, **Isla solitaria**, **Bela de noche** y **La seducción**. En todos estos discursos dramáticos el sujeto homosexual y, por lo tanto, las relaciones homoeróticas, adquieren un connotado destaque; se encuentran recurrentes enfoques al respecto y, en algunos de estos títulos, el SIDA ocupa el lugar del tema central -como en **Isla solitaria**. Sin embargo, su producción dramática no sólo se propone esos objetivos, sino que abarca en una extraña pero lúcida simbiosis otras obsesiones: las relaciones de poder, los problemas de identidad, de eticidad; entre estos: la traición a la amistad, el exilio real y el interno y la preocupación por la trascendencia más allá de la muerte.

Otra característica de su teatro es la presencia de escenas donde lo extremo, lo paroxístico, ocupa un primer lugar. Me refiero a situaciones dramáticas llevadas a un punto culminante, donde la emoción presenta signos violentos, patéticos, y como contrapartida lo grotesco adquiere gran importancia. La intertextualidad, la cita, el *pastiche* y la parodia, esta última en tonos de humor negro o teñida de crueldad, se hallan también presentes en el teatro alfonseano.

Sus personajes, en general, pueden considerarse seres conscientes de su destino, hombres y mujeres que han cometido excesos, *hybris* que, por supuesto, recibe una catastrófica respuesta. Desde el punto de vista del lenguaje, encontramos en su producción un neobarroco que hace pensar en un autor como Severo Sarduy.¹ Es decir, al lado de una frase poética, un sarcasmo, una palabra obscena o demasiado atrevida, una *boutade*.

¹ Soledad Bianchi. «Pedro Lemebel, pupila equis de la transición», disertación en la Casa de las Américas, Cuba, 23 de enero de 1996. Sala Manuel Galich. (En la disertación de la profesora Bianchi, ésta comparó a Lemebel con Severo Sarduy. Nosotros hallamos cierta similitud entre lo expuesto por ella sobre Lemebel y la obra dramática de Raúl Alfonso.)

También es necesario destacar cómo los elementos melodramáticos, la incisiva ironía, recorren ampliamente las piezas; su horror se troca en *pastiche* o parodia. De modo que, en algunas de sus piezas, el travestismo, asimismo, pudiera pensarse como intercambio, «comprendido como un hecho social integral».²

Según Ivanov, el transformismo se relaciona con la ambivalencia del pensamiento y «se cruza en algún punto con la cuestión de la metáfora... porque actúa mediante un doble traslado: un intercambio en la situación».³

Todas estas reflexiones forman parte de la teoría general del carnaval como inversión de oposiciones binarias, esbozado por M. M. Bajtin.⁴

El dudoso cuento de la princesa Sonia, fechada en 1992, contiene rasgos de una horrrisona narración infantil; además, puede reconocerse como excelente literatura, porque Alfonso dota a sus piezas de inquietantes conflictos siempre rodeados de un notable valor literario; él es un escritor de múltiples recursos lingüísticos. Por otra parte, sus situaciones extremas, paradójicas, contienen ideas humanas trascendentales dentro de una atmósfera sórdida, infernal, específicamente en **El dudoso cuento...**

La imaginativa fábula que encierra esta obra se sustenta en la existencia fantasiosa de un personaje de la vida real que estuviera entre nosotros largos años, desde la seudorrepública hasta aproximadamente la primera década de la etapa revolucionaria. Se percibe la influencia cinematográfica en el tejido dramático mediante el empleo de retrospectivas y anticipaciones en la acción, cortes y, sobre todo, mixturas espacio-temporales.

Texto signado por lo fantástico, el realismo mágico atraviesa toda la historia caracterizada por su fragmentación. El personaje avanza en su periplo existencial, se sostiene más allá de las contingencias y a pesar de ellas.

La supuesta entrevista a la protagonista es el pretexto de una estructura conformada por monólogos, diálogos y voces corales de personajes incidentales, dentro de una fusión de géneros dramáticos.

Algunos elementos de truculencia melodramática colocados inteligentemente confirman la imaginación del autor, por ejemplo, la momia que la acompaña durante una considerable cantidad de años; se trata de la posibilidad de un eterno, único y verdadero amor que la huella del tiempo no ha podido borrar.

Algunas frases homoeróticas saltan aquí o allá, mientras los monólogos de Sonia se destacan por los motivos bien seleccionados y colocados en el momento preciso del texto.

Esta pieza incluye otros aspectos: las consecuencias de una revolución, la bolchevique, la pérdida del poder por la clase aristocrática, su desmoronamiento y el cambio en el orden del mundo.

Abundantes sorpresas depara **El dudoso...**, las cuales atrapan al lector por la singular poética de Raúl Alfonso, quien tanto en sus temas como en el desarrollo de los mismos privilegia una serie de obsesiones que lo hacen ocupar no sólo un sitio distinguido dentro de su generación, sino también en el panorama del teatro cubano actual.

² Ivanov vs. Viacheslav. «Contribución a la teoría semiótica del carnaval como inversión de posiciones binarias», revista **Criterios** no. 29, Ciudad Habana, enero-junio de 1991, p. 35.

³ *Ibid.*, p. 39

⁴ *Ibid.*, p. 39.

tablas

Libreto
No.49



**EL DUDOSO CUENTO
DE LA PRINCESA SONIA**

de Raúl Alfonso

Raúl Alfonso Fernández (Santa Clara, Cuba, 1966).

De niño realizó estudios de ballet. En 1988 se graduó en Artes Escénicas, especialidad Dramaturgia, en el Instituto Superior de Arte (ISA). Ha escrito y estrenado El grito (1988), El culpable (1990), Isla solitaria (1992), Bela de noche (1994), Mamá (1995), Huevos de pájaros, en colaboración con Rolando Tarajano (1998), La seducción (1994, estrenada en 1999), Carlota (estrenada en 1998). Además, La pasión según Judas Iscariote (monólogo), El dudoso cuento de la princesa Sonia (1992), El silencio (1990-1992), entre otras.

Como director artístico realizó un espectáculo de danza-teatro paródica con el ballet Giselle, además Recuerdos de Tulipa, de Manuel Reguera Saumell, que llamó Tulipa, la reina de las danzas exóticas. También dirigió Clitemnestra y el crimen, Carlota, Karol y El pequeño príncipe.

Ha actuado en algunas de sus piezas y se ha desempeñado como asesor, director artístico y profesor de la Escuela Nacional de Teatro y el Instituto Superior de Arte. Actualmente es una de las voces más representativas de su generación.

PERSONAJES

SONIA ANCIANA

SONIA NIÑA

ESPEJO MAGICO

NATALIA KONDRATIEVNA

ENCAPUCHADO

RODION, EL HUSAR

MAGO

VIEJA

HOMBRE

POPE

LOCUTOR

OFICIAL ALEMAN

MUJER AGONIZANTE

MUJER DE ROJO

NIÑERA FRANCESA

MARINO

CONCHA MARTINEZ

LA GALINDEZ

UJIER

LA HIJA DE LA GALINDEZ

MILITAR

MUJER DEL PUEBLO

ORADOR

FUNCIONARIO

(VOCES, SUSURROS, GENTE DE PUEBLO,
MUJERES FAMELICAS Y CUANTO FANTASMA
APAREZCA.)

Había una vez, en un frío y lejano país, un castillo. Había una vez una pareja de príncipes que tuvieron cinco princesas blancas como la nieve, de labios rojos como la sangre y cabellos amarillos como el trigo de los campos. La más pequeña se llamaba Sofía, pero todos, nobles y criados, pájaros y caballos, hadas y duendes, le decían Sonia.

SUSURRO. ¡Sonia! En lo alto de la torre vieja, dentro del cuarto de mármol... Si te acercas con una vela podrás ver el futuro. Acércate al espejo, Sonia.

SONIA NIÑA. ¡Es un espejo ovalado, mamá, negro como el lago de noche!

ESPEJO MAGICO. Soy el espejo que descorre la puerta, la gran puerta, la imposible puerta... Sonia Ujtomskaya, en el futuro pasarás de princesa a falsa aldeana, de falsa aldeana a peregrina tocadora de puertas, de peregrina tocadora de puertas a bailarina, de bailarina a prisionera en un campo de muerte, de prisionera a grumete que naufraga, de grumete que naufraga a traductora de idiomas, de traductora de idiomas a empleada de una

burguesa pretenciosa, ¡una princesa empleada de una burguesa!, de empleada de burguesa a profesora, y de las clases a la nada y de la nada a las clases... ¡Soy el espejo que descorre la gran puerta del futuro!

SONIA NIÑA. ¿Y para qué quiero saber el futuro, Natalia? Es mejor vivir con los ojos cerrados, la oscuridad se llena de puntos blancos, como diamante virgen.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡Mi niña, mi princesa, vas a ser muy feliz!

ESPEJO MAGICO. Soy el espejo que descorre la puerta, la irremediable puerta del futuro, la que forzosamente se abre para todos, aunque no quieran.

Estruendo, el espejo mágico salta hecho añicos.

PRIMERA APARICION DE LA ANCIANA SONIA EN LA VENTANA

SONIA. ¿Dónde están mis treinta y nueve gatitos? Pavel, Piotr Mijailovich, Katia... Calienten a la infortunada princesa. ¡Concha, chérie, mi té! ¿Dónde quieres la entrevista, muchacho? ¿En la sala, en el cuarto, en la cama? No resisto las pieles muertas, ni cuando vivía en el castillo y caía la nieve como la pluma de los edredones... Vamos, pequeño ser, besa esta boca exangüe, con sabor a tiempo muerto, al fin y al cabo es la boca de una princesa. ¡Atrás! A Sonia no le gusta hurgar en la vida de los siervos, pero ésa parece ser una norma de este país. Ustedes desconocen las reglas del silencio, de la cortesía, de la discreción... ¡Concha! ¿Qué se siente siendo negra? ¿Qué sientes cuando te grito: ¡Tráeme el té de rosas!? ¿Qué sientes cuando los hombres te traspasan con la vista, ignorándote? ¡Concha, se nace noble o plebeyo! Tuve un castillo de piedras, una colección de cuadros, ¡hasta Rafael!; un marido de ojos azules que me lo envidió la reina de Bulgaria, pero lo mataron los alemanes, puercos; una caja de música repujada en oro, ¡ah, el pasado!; un espejo mágico que guardaba los grandes secretos del porvenir... ¡Espejo, estoy aquí de nuevo! ¡Despierta y dime, espejito! ¡Espejo, te ordeno que abras la boca y no te calles nunca!

Disparos lejanos, explosión.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡El fin! ¡La muerte! ¡Nos van a cortar la cabeza!

SONIA. ¿A esa masa ignorante la llamas pueblo? ¿Cuándo se ha visto que un pueblo se levanta contra su Zar? ¡Que nadie se atreva a cruzar el puente! Dame el sable de Rodión, mamá... Estoy soñando. Sueño que sueño la catástrofe. Cierren los ojos y estiren las manos... (*Car-fa.*) «Queremos despertar, despertar...»

NATALIA KONDRATIEVNA. Ama, princesa, deliras. Son cientos, miles, millones... Romperán la puerta, entonces... Los sables no son para las mujeres y menos para una princesa viuda. ¡La vida es lo único que no puede perderse!

SONIA. Sierva, te piso la cabeza y me lames la bota.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡Hay que huir, niña, escapar! Se abrió la tierra anoche, y las nubes son vejigas llenas de sangre... ¡El infierno!

SONIA. Entonces ésta es la guerra, la guerra que se llevó a mi húsar.

NATALIA KONDRATIEVNA. Tu húsar murió en el campo de batalla, nosotras iremos al cadalso como los asesinos. (*Arrodillada ante el icono.*) Santa Agrafena Alexandrovna, ayúdanos desde tu cielo.

SONIA. ¡La guerra! ¡La guerra que se llevó a mi húsar!

NATALIA KONDRATIEVNA. Santa, ya ella perdió la razón..., ¡sálvale la vida!

La puerta principal se viene abajo hecha pedazos. Natalia Kondratievna envuelve la cabeza de Sonia con una manta y desaparecen por un pasaje secreto.

SONIA. ¡La guerra! Pasó la guerra y me quedé en la torre, esperando al guerrero, congelándome, derritiéndome... ¿Dónde está mi madre? ¡Mamá, Rodión no regresa!

A lo lejos aparece un trineo manejado por un encapuchado.

ENCAPUCHADO. ¡Aquí te traigo a Rodión el húsar, el hombre más bello del mundo! Creo que hasta yo mismo lo deseé en secreto alguna noche, cuando se desvestía en su tienda y pensaba en ti.

SONIA. Llevo tanto tiempo en esta torre... Y siempre la llanura, el lago congelado, la blanca inmensidad.

ENCAPUCHADO. Recoge tu estatua fría, Sonia. Fíjate en la bufanda roja que lleva enredada al cuello, yo mismo se la até en medio de la batalla para que no se resfriara.

SONIA. ¡No lo toquen, es mío! Calienta agua para bañarlo y preparen el mejor de los trajes, el de galones dorados y cruz de hierro... Rodión, Rodión... Mamá, se acabó el deseo, vuelvo a ser virgen... Ya no espero a nadie en la alcoba, ningún niño me calentará el regazo... Soy virgen, virgen...

MAGO. Se abre el vientre, se sacan las tripas, se le inyecta en el cuello esta sustancia mágica que endurece las venas y conserva la carne.

SONIA. ¿Y será como antes, como siempre?

MAGO. Al vacío, en una urna de cristal... Como siempre, pero en sueños. Mire mi piel, princesa, como el primer día.

SONIA. ¿Y podré hablarle, decirle que lo amo?

MAGO. ¡Todas las dulzuras de este mundo!

SONIA. ¿Y podré besarlo, apretarlo contra mí, dormirme en su pecho?

MAGO. ¡Todo, todo menos bañarlo! El agua contribuye a la desintegración.

SONIA. Píquelos y prepárelos cuanto antes.

MAGO. ¡Fedia, el serrucho! ¡Qué hombre tan hermoso, quién fuera su mujer!

SONIA. Su blanco cuerpo desnudo, sus piernas de alabastro, sus ojos de piedra... ¿Y qué pasará con los ojos?

MAGO. Los ojos van cerrados, señora, dulcemente cerrados.

El cuerpo momificado de Rodión es colocado dentro de un catafalco de cristal, inmediatamente se forma una eterna fila de hombres y mujeres de todas las clases que desfilan sumisos.

VEJEJA. Padrecito, San Rodión, cúrame las manos, que se me caen.

HOMBRE. San Rodión, aleja las hormigas del granero o moriré de hambre.

POPE. ¡Un milagro, hermanos, un milagro!

Cuatro hombres colocan el catafalco en una carroza fúnebre adornada con guirnaldas de plata y crespones negros. Sonia sube al pescante.

SONIA. Todo mi amor, todo mi dolor, toda mi desventura, toda la belleza de mi marido paseará por este país santo, para que la gente se postre y nos adore, para que los peregrinos idolatren y las mujeres se retuerzan de envidia, para que los niños sueñen con la santidad y el sacrificio de los mártires.

Una vieja paralítica toca el borde del catafalco y se endereza.

VEJEJA. ¡Milagro, milagro, milagro!

Histeria, carrera, gritos.

HOMBRE. Puta loca, arrastrando esa porquería envuelta en sedas y la gente muriéndose de hambre.

Explosión, tiroteo.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡Hay que huir! Son cientos, miles, millones. ¡La vida es lo único que no puede perderse!

DECLARACION JURADA DE NATALIA KONDRATIEVNA

NATALIA KONDRATIEVNA. (*Mantiene apretada la imagen de santa Agrafena Alexandrovna.*) Yo ayudé a escapar a la princesa Sonia Ujtomskaya cuando los salvajes rompieron la puerta y descueraron a su madre y hermanas. Estábamos en la torre rezándole a la santa por la salvación del alma de su pobre marido muerto y sentimos el cañonazo que rompió las porcelanas. Ellos desgarraron los brocados, los damascos, las cortinas en una insaciable fiebre de venganza. La ayudé porque ella mamó de mis pechos como mamaron mis hijos. Soy y seré siempre una sierva orgullosa de servir a sus señores; como lo fueron mi madre, mi abuela, mi bisabuela, así hasta Agrafena Alexandrovna, la primera de todas las santas.

LA HUIDA MONTADA EN LA ESCOBA

Hileras de hombres y mujeres con las palmas de las manos vueltas hacia arriba. Un obrero armado revisa las palmas, deja pasar o fusila en el acto.

Granero ruinoso. Sonia y Natalia Kondratievna atisban a través de la ventana. La momia de Rodión, disfrazada de campesino, recostada sobre la paja seca. Natalia Kondratievna desenfunda una escoba vieja.

NATALIA KONDRATIEVNA. Barra hasta que le sangren las manos. ¡Barra como una endemoniada! Grite, cante, proteste, pero no deje de barrer. (*Kondratievna vuelca un saco de cenizas.*) ¡Más! ¡Mucho más! Quiero ver esas manitas encendidas. ¡Así, chiquilla malcriada! ¡Así, dobla el lomo! ¡Con una escoba en las manos se acabaron los trajes, las fiestas, los sueños!

SONIA. Suciedad, pobreza, tengo las manos en carne viva.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¿Y qué pensabas?... No le hagan caso, se volvió loca cuando la guardia real mató al novio, que era un pobre campesino sin aspiraciones. ¡Barre más fuerte! ¡Útil! ¡Incapaz!

SONIA. ¡Te voy a rajar en dos, vieja pordiosera!

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡Al fin, padrecito, amita! Está salvada. Ahora es como yo, con las manos peladas por el trabajo; dura, bruta, agresiva. Nadie dudará de su origen cuando le revisen las manos. ¡Usted es la campesina más trabajadora del país!

¡Vuela, escoba, lejos vuela!

¡Llévate a la niña, lejos vuela!

Si detienes tu volar

¡la van a descuartizar!

SONIA. Campesina. Soy una fregona. Ya no soy tu princesa, Rodión.

Natalia Kondratievna coloca la momia de Rodión a horcajadas sobre la escoba.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¡Vuela, niña! La escoba te llevará hasta la frontera. No me pidas más, vuelvo a la aldea con mis hijos.

SONIA. Me has convertido en una bruja, una bruja campesina.

La escoba se eleva por los aires.

NATALIA KONDRATIEVNA. ¿Y ahora qué hago con la libertad?

VOZ. El otro día vi a una campesina medio tísica que comía con ademanes de reina. No se encorbaba sobre la comida, no se babeaba y no chocaba la cuchara contra las paredes de la escudilla. Tenía algo raro en los ojos, remoto, acabado. Me dio asco y de un tirón le volqué la comida sobre el regazo, pero ella no se movió, parecía muerta.

LAS VOCES

La princesa Sonia prefiere el estanco.

¿Princesa? Las princesas existen en los cuentos, en Inglaterra y en España. ¿Quién es esa vieja? Cuidado con el enemigo.

La vieja tiene porte, alcurnia. Es amiga personal de la reina de Inglaterra.

¡Una vieja burguesa loca! ¡Abajo la burguesía!

Inglaterra era un ballú que había en la calle Consulado con unas putas que por unos quilos le sacaban la vida a Jesucristo.

¿Y si es amiga de la reina de Inglaterra qué hace aquí?

¡Con tanto calor!

El calor me llenó de arrugas, me manchó la piel, me tumbó el pelo.

La vieja es calva, lo que usa peluca.

La vieja no es calva.

¿Y tú te has acostado con ella para saberlo?

Cuando le pedí la entrevista me fijé bien; es su pelo, es natural.

¿Quién ha visto un color así? Ni en Suecia, ni en Dinamarca, ni en las revistas, ni en los sueños... ¿Qué vas a preguntarle?

Una vez soñé que me coronaban princesa.

Y yo soñé que gobernaba siete países a la vez.

Y yo soñé que era emperador del mundo.

La isla es demasiado pequeña para tantos emperadores. Había una vez, hace mucho tiempo, una pobre princesa que perdió a toda su familia y quedó reclusa a la más penosa pobreza. Ella vagaba por aquel viejo continente disfrazada de campesina arrastrando el cuerpo de su único amor también disfrazado de campesino, y nadie, nadie, ni sus parientes, los nobles de otros países, quisieron ayudarla, pero ella amaba a Dios y no perdió la fe y no se cerró los ojos y no se dijo «Hasta aquí llegué». Ella era muy optimista.

SEGUNDA APARICION DE SONIA EN LA VENTANA

SONIA. He sido ultrajada, aplastada, desterrada. Se me ha condenado a los peores martirios: Asistir lúcida, joven y sana a la muerte de los míos, errar arrastrando mis recuerdos, presenciar dos revoluciones y dos guerras, terminar varada en esta costa caliente, llena de gente caliente que no ha conseguido entibiar mi sangre, peces locos y vagos sin una escama de sentido común.

Pero Dios me dio también el mayor de los triunfos: Ver caer a los que masacraron a mi familia, ver morir a sus nietos y bisnietos, el desplome de sus mudas estatuas, la quema de sus libros, pedazos de madera podrida, la burla despiadada a sus palabras. ¡Ah, la burla! Dios, señor de los señores, no te pedí ser testigo del Gran Juicio, ahora déjame llegar al final, consérvame frescos los recuerdos, devuélveme el cuerpo de mi amor, retarda el punto final. ¿Y habrá punto final? ¿Alguna vez terminará el libro? ¿Alguna vez...? ¡Concha!

Estación de trenes. En lontananza, opaca, la torre Eiffel. Un viejo vagón con la inscripción París se desliza suavemente por los rieles.

LOCUTOR. Está loca de remate, no articula una sola frase coherente.

Sonia aparece en una ventana cubierta con un velo de lunares.

SONIA. Si secas los pétalos de la rosa, tendrás el té...

¡Jamás podrán poner un palacio en tus manos, acabarás destruyéndolo! Eres un ser del pantano..., me lo dice tu comida, tu sopa de ajos, sopa de pobre venido a menos.

¡No se aterren, pobres! La historia sólo recoge a los grandes, y detrás de los grandes van ustedes, las infinitas multitudes. La nobleza es una hidra que si le cortas la cabeza pare siete... ¡París! Soñé que regresaba a casa desde París... El pantano se lo tragó todo, el jugoso viejo verde, tumefacto, sudado, apestoso a sopa de ajos, a condenado a muerte sin juicio... ¿Y por qué no los juzgaron si eran tan culpables? ¡Un año de espera en el sótano para morir sin juicio! Al Zar lo mataron de un tiro en la cara, pero él no murió, porque su cara se recompuso enseguida. Los asesinos escaparon... De la noche a la mañana me volví la princesa de las cacerolas, y las

cacerolas casi nunca dicen la verdad. El guiso puede oler muy bien y envenenarte, o saber a mierda.

LOCUTOR. Se especula que la tal Sonia Ujtomskaya no es la verdadera. Se especula que esta nueva Sonia es una farsante al igual que su prima, la princesa Anastasia, la que se dice hija de los propios reyes ultimados. Se asegura por fuentes fidedignas que no deben revelarse que las verdaderas Anastasia y Sonia fueron asesinadas. En la foto podemos apreciar el cadáver de la princesa entre su madre y hermanas, en el salón principal del castillo.

SONIA. Entonces estoy muerta también en París. Viajábamos en el vagón y pasaba el bosque. Me vi a mí misma disfrazada de aldeana segando un triguero que sangraba como el cuello de mi Rodión... ¡Cuide mi vagón, mister! Ahí se va mi niñez, mi noviazgo, mis paisajes... Espejo, espejo mágico, ¡despierta y oye mi súplica!

ESPEJO MÁGICO. Soy el espejo que descorre la puerta, la gran puerta.

SONIA. ¡Quiero saberlo todo! ¡Quiero ver!

ESPEJO MÁGICO. Se abre el vientre se sacan las tripas se le inyecta al vacío una sustancia de cristal que corre en la escoba voladora y descuera a la pobreza que come sentada en la tumba de los santos mártires torturados por Agrafena que disparó desde el cielo el cañón del Aurora para que Aurora no siguiera pasando hambre la muy puta loca... (El espejo se hace añicos.)

Fanfarria. Pista de un cabaret parisino. Primeros compases del preludio del segundo acto de El lago de los cisnes. En medio de la pista, alumbrada por un cono de luz, la momia de Rodión con traje de cosaco.

LOCUTOR. ¡Atravesando los bosques de abetos, las fronteras erizadas de asesinos y salteadores, desde la más remota estepa, llega Sonia, la princesa que canta por amor al arte las canciones más nostálgicas de su tierra! ¡Sonia Ujtomskaya, la incomparable!

Aparece Sonia con traje de plumas, fumando la boquilla, extrañamente sensual. Canta algo que alcanza proporciones delirantes.

SONIA. ¡Vengan, franchutes, y echen un vistazo a las entrepiernas de la Gran Princesa desterrada! No acepto regalos, pero tratándose de un collar de perlas... ¡Es un collar de perlas, Rodión! ¿Qué tal luce? ¿Todavía me amas? No soy nada. Soy un telón que cuelga. Creo que llevamos demasiado tiempo aquí. Tú también estás amarillento, húsar. Necesitamos un poco más de sol. ¡Vengan, franceses de pacotilla, a posarse sobre estos muslos que no se abrirán jamás! Sólo para ti, mi amarillo vencedor, mi quieto y manso amor, mi apacible guardián.

Sonia ejecuta un ritual erótico con la momia.

LUCUTOR. ¡Atravesando los bosques de abetos, las fronteras erizadas de asesinos y salteadores, desde la más remota estepa...!

Disparos. El locutor cae muerto. Alguien dibuja una cruz gamada. Rumor de marchas militares. Un oficial alemán atraviesa marcialmente la pista del cabaret. Sonia sigue cantando. El oficial maúlla.

OFICIAL. Todo en ti es supremo, absoluto; tu arte, tus mejillas de porcelana, tu sangre roja, pura, tus orejas pequeñas, tu voz cautivante. ¡Amo la pureza de ese cuerpo, la cadencia de sus caderas!

SONIA. Ellos..., son ellos... ¡Tú mataste a mi húsar! ¡Ustedes, los rabiosos perros amarillos! ¡Ustedes mataron al hombre más bello del mundo! ¡Atrás! ¡No lo toquen! ¡No profanen el cuerpo de un santo! (Tres oficiales alemanes cargan la momia y pateando a Sonia arrojan el cuerpo seco al Sena.) ¡Rodión! ¡Rodión! ¡Rodión!

Sirenas, voces confusas, disparos, bombardeo, silencio. Alambrada. Montaña de cadáveres. Mujeres rapadas y famélicas corren desnudas entre filas de perros. Un niño rubio colecciona huesos. Una mujer colecciona tatuajes que corta de los muertos y pega en un álbum. Sonia, rapada, sentada en la tierra, reza.

SONIA. Un castillo de piedras, una colección famosa..., además de eso, canté, bailé, corrí... ¡He tenido lo que muchos aspiran y nunca alcanzan!

MUJER AGONIZANTE. ¿Si eres princesa, qué haces aquí?

SONIA. No quise mirarme en el espejo mágico, y él lo sabe casi todo.

MUJER AGONIZANTE. Cuando me muera, corta el tatuaje del muslo y guárdalo para ti, eso trae buena suerte. Princesa, tengo una casa en el bosque de pinos y un niño..., las princesas llevan el pelo largo y... devuélveme a mi casa... Soldado, ayúdame, sé que te obligaron. Soldado, eres bello y en lo bello no hay maldad..., sé que tú no...

Aparece el encapuchado.

ENCAPUCHADO. ¡Bienvenida a casa, princesa! ¿Dónde está tu marido?

SONIA. Logró escapar.

ENCAPUCHADO. ¡Qué marido tan malo! Es fea tu amiga, princesita. Fíjate en sus ojos abiertos, no son de verdad, son de papel. Los de verdad están en mi bolsillo, los guardé para que no se estropearan.

SONIA. Mamá, todo el deseo se apagó en mí. Soy virgen, virgen.

ENCAPUCHADO. Abre las piernas y relájate, vieja, que te voy a poner a gozar.

En el altoparlante truena una voz femenina que canta Lili Marlen.

LAS VOCES

Todos los viejos europeos cuentan la misma historia.

Cada cual cuenta lo que ha vivido.

O lo que quieras. Esta isleta está llena de gente mentirosa.

De soñadores, de soñadores.

¡Que vivan las grandes masas oprimidas! ¡Abajo los nobles! ¡Solidaridad con los indios, con los judíos, con los negros! Vamos, firma el acta de solidaridad con los judíos y déjate de princesadas. ¡Firma! ¡Firma! ¡Firma! Cobarde, desnaturalizado, sátrapa, japátrida!

¡Deja en paz al manco!

¿Qué opina la vieja dictadura del proletariado?

Ella no opina, ella calla.

Tú la encubres. Ahora mismo iré a pedirle una explicación. ¿Cuál es su historia? ¿Cómo sabes que es la princesa y no otra cosa, un agente, por ejemplo? Hay espíritus que debemos apartar de nosotros, gusanos que horadan la mente.

Ni el suceso más famoso, ¡el incendio de Roma por Nerón!, ni el documento más fiel, ¡una carta de Napoleón!, puede tomarse en serio. Somos embuste, engaño, ilusión.

¡Abajo la vieja mentirosa! Muera Sonia, la puta!

TERCERA APARICION DE SONIA EN LA VENTANA

SONIA. Estatuas derrumbadas, torsos sedientos... Alguna vez hubo una mano de piedra que señalaba al porvenir llena de confianza o marcaba el momento justo de una decapitación. La cabeza cae, rueda hacia arriba, sin descanso; nos vamos, vienen otros que también se van y ella sigue rodando. Mi amor me vigila, muchacho, con sus cuencas carcomidas por los peces de todos los mares del mundo. Tú tampoco me oyes. ¡Mejor! Nadie oye a nadie en esta pecera. ¡Mejor! Mueran creyéndose dueños de la verdad absoluta. He soñado que un negro me viola, chérie, hunde su cabeza dura entre mis piernas y me arranca la carne con sus dientes afilados. «¡Es que usted es tan apetitosa que no tengo para cuando acabar!» Santa Agrafena, te pedí una existencia llana, sin sobresaltos, sin oscuridades ni demasiada luz, sin angustias ni grandes alegrías. Te pedí deslizarme tranquila hasta el fin, llena de hijos, de nietos, de cuadros y blandos recuerdos, sin carreras ni cambios de estación, sin escobas, vagones, barcos, trenes... Ahora me vas a tirar de cabeza en otro siglo, sin olvido, sin regreso, sólo espera..., espera..., espéra...

La pobre princesita, que ya no era tan joven ni tan bella, y que aún conservaba el rojo de su boca, sobrevivió penosamente a la guerra, la terrible, y enlatada en un barco escapó donde, según decían, se respiraban aires más propicios. Ella seguía optimista, de muy buen humor, y confiaba en que algún día recuperaría el cuerpo de su único amor, Rodión el húsar, el hombre más apuesto del mundo.

Noche. Cubierta de buque. Tormenta marina. Un marino canta su borrachera balanceándose en una escala de sogas. La mujer de rojo y la niñera francesa en cubierta.

MUJER DE ROJO. ¡Una luz!

NIÑERA FRANCESA. No veo nada.

MUJER DE ROJO. ¡Una luz! Son ellos, quieren hundirnos.

NIÑERA FRANCESA. Nadie se arriesgaría en una noche así.

MUJER DE ROJO. Los alemanes son capaces de todo. ¡Dios, quiero llegar sana y salva!

MARINO. ¡Neptuno, hunde este cacharro y llévanos al fondo!

NIÑERA FRANCESA. ¡Calla esa boca, energúmeno!

MARINO. Pobrecita, tan vieja y francesa. ¡Neptuno, mátanos el hambre de la guerra y arráncanos los piojos! *(Canta.)* «Quince hombres quieren el cofre del muerto/ ¡Ay, ay, ay, ay! La botella de ron.»

MUJER DE ROJO. Ahora no hay nada.

NIÑERA FRANCESA. Tiene fiebre. ¿Por qué no entramos?

MUJER DE ROJO. Quiero verlos cara a cara.

MARINO. ¡Neptuno, Hitler, Stalin, Napoleón! ¡Ahí están! ¡Es un submarino enorme! Cobardes, cualquier cosa las asusta.

MUJER DE ROJO. Los alemanes son invisibles cuando quieren porque son brujos.

Aparece Sonia en cubierta.

SONIA. ¡Los alemanes, los rabiosos perros amarillos, las bestias!

MARINO. No hay nada, ninfa, hada madrina...

NIÑERA FRANCESA. Dicen que es princesa.

MUJER DE ROJO. Es una puta que logró salvarse, pero perdió la razón. ¡Mira la luz!

NIÑERA FRANCESA. ¡Esta es una noche de fantasmas! Eso que brilla es un ahogado.

MUJER DE ROJO. ¡El submarino, estamos perdidas!

MARINO. ¿Cómo está la temperatura del agua, amigo? ¡Y cuántos peces! Entran y salen de tus cuentas como hombre de burdeles!

RODION. *(Desde el agua.)* ¡Sonia, princesa, Sonia!

SONIA. ¿Quién es? ¿Quién? ¡Rodión! ¡Rodión!

NIÑERA FRANCESA. Pobrecita, así se llamaba su hijito.

RODION. ¡Ven, Sonia, no me dejes!

MARINO. ¡Alarma! ¡Alarma! ¡Los alemanes!

Explosión, humareda, el marino cae al agua.

NEW YORK

LOCUTOR. ¿Odia a los comunistas, princesa?

SONIA. Nobleza y comunismo son incompatibles.

LOCUTOR. ¿Qué piensa de su rival Anastasia?

SONIA. La verdadera Anastasia está muerta.

LOCUTOR. Usted no vio el cadáver.

SONIA. No es necesario ver para saber.

LOCUTOR. ¿Le gustaría regresar a su país?

SONIA. ¿Qué país? Si el teatro fuera el mismo, con los mismos telones, las mismas flores, las mismas bailarinas y la misma gente sentada en el patio de butacas...

LOCUTOR. Se dice que usted embalsamó a su marido cuando murió.

SONIA. No murió, lo mataron. Y no lo embalsamé, él se conservó para mí.

LOCUTOR. Se dice también que usted lo guardó en una caja de cristal que arrastró consigo hasta que los alemanes...

SONIA. ¡Los alemanes, los rabiosos perros amarillos!...

LOCUTOR. ¿Qué piensa de los alemanes?

SONIA. Lombrices, carníceros...

LOCUTOR. ¿Qué tipo de carne prefiere?

SONIA. La de ciervo.

LOCUTOR. ¿Asada o al jugo?

SONIA. Hervida, con poca sal y muchas patatas.

LOCUTOR. ¿Cuál era el postre favorito del Zar?

SONIA. La compota de frambuesas.

LOCUTOR. ¿Le gusta el cine?

SONIA. El cine me desarma, me transporta, me hace olvidar.

LOCUTOR. ¿Por qué no me canta una canción?

SONIA. Perdí la voz en la guerra.

LOCUTOR. ¿Cuál es su personaje favorito?

SONIA. ¡Ana Karenina!

LOCUTOR. ¿Qué piensa de nuestro país?

SONIA. Que me abrió sus puertas, pero que todo es demasiado nuevo.

LOCUTOR. ¿Si volviera a nacer qué le gustaría ser?

SONIA. ¡Una piedra!

CONCHA MARTINEZ. La conocí vieja, infinita. Yo trabajaba como sirvienta en lo de la Galindez, esa burguesa de mierda, cuando ella me destacó en lo de Sonia, otra loca, otra alucinada, otra que llegó de no se sabe dónde.

No hace guardias, no participa en las reuniones del Comité de Defensa, no cumple con la Federación de Mujeres, no va a los desfiles del primero de mayo, no da dinero para las milicias, no saluda a nadie, no comparte con la masa de vecinos... un desastre... Siempre creí que era un agente. Primero de los alemanes y luego de los yanquis; aunque ella dice que odia a los alemanes porque ellos le mataron al marido, que era el hombre más bello del mundo. ¡El hombre más bello del mundo! Me enseñó una pinturita suya y me pareció igual a todos los europeos, rubio y con cara de torta. Prefiero los negros, que mientras más tinto más tieso... Si es un agente ya está en retiro. El teléfono no suena desde el cincuenta y nueve. Y yo no le pierdo ni pie ni pisada. Si uno se descuida, el enemigo te toma por sorpresa y te destruye, te acaba, te aniquila. El enemigo. No se preocupen, Concha Martínez no dejará de cumplir con su deber ni muerta. Muerta. ¡Muerta está la vieja! Llega y se enreda con los gatos y las mantas y la sorprende la noche sentada en la ventana con la mirada perdida y la taza de té entre las manos.

SONIA. ¿Calentaste el agua, Concha? Eres muy lenta.

CONCHA MARTINEZ. ¿Cómo le fue en la escuela hoy, princesa?

SONIA. ¡Terrible! Los alumnos son horrorosamente brutos.

Es el sol del trópico, Concha, que te mata las neuronas de la genialidad.

CONCHA. ¿Va a bañarse ahora o más tarde?

SONIA. Eso es para los cochinos. Yo soy una mujer muy limpia. Estoy cansada.

CONCHA MARTINEZ. ¿Cuándo piensa retirarse, princesa?

SONIA. Cuando llegue la niña y me llame desde la ventana.

CONCHA MARTINEZ. ¡Jesús, princesa, no juegue con la muerte!

SONIA. La muerte me olvidó, Concha. Estoy destinada a sobrevivirlos a todos.

CONCHA MARTINEZ. Cuando se va a la escuela, limpio la casa con leche y flores blancas. No se lo vaya a decir, que a ella no le gusta, dice que eso es de bárbaros.

Tengo que hacerlo... ¡Porque esa vieja arrastra una carga...! ¡La carga de todo un siglo!

LA GALINDEZ. (Ciega.) Nueva York no tiene límites. Seductora como una niña y profunda como una tumba. ¡Nueva York! Yo me perdía en aquellos laberintos retorcidos, mirándome en los espejos secos de los almacenes, admirando mi belleza. Fui la más bella de la Isla. La marquesa hipeaba de envidia cuando yo aparecía en lo alto de su escalera y abría mi abanico de plumas de faisán. ¡Sí, faisán! ¡Nueva York! Ahora no importa. Soy ciega y lo mismo da que esté allá o aquí; pero volveré... Ellos sabrán arrancarme este sello... ¡Sonia, esa vieja! Princesa de verdad. Arruinada e irresponsable como todas las princesas y con unos humos que le llegaban al cosmos. Pero yo aplaqué esa humareda porque ella estaba sola en Nueva York, malviviendo como traductora, incomunicada y siquiátrica. Eso de siquiátrica es una redundancia. Sonia siempre estuvo loca de manicomio, pero como era princesa, la perdonaban. ¡Princesa de verdad, que la Galindez no iba a contratar a una estafadora para que la representara! Entonces la marquesa tenía que besarle el anillo. Y como la vieja era mi empleada secreta, me lo besaba a mí.

SONIA. Mientras no me coloque de sirvienta acepto cualquier empleo, ya le perdí el miedo al trabajo.

LA GALINDEZ. Será mucho más digno que alzar la pierna en un cabaret o traducir a indeseables. Algo así como un empleo de representatividad. Maruja, tráele café a la señora.

SONIA. No bebo café.

LA GALINDEZ. Trae una copa de vino, Maruja.

SONIA. No bebo vino.

LA GALINDEZ. No traigas nada, Maruja. Algo así como alternar, figurar en mis recepciones, ser mi «amiga».

SONIA. Tiene razón, señora, los amigos se escogen.

LA GALINDEZ. A veces pienso que mis padres no son mis padres. Pienso que mis padres eran unos príncipes europeos asesinados por los comunistas. Yo fui salvada de la muerte por un ama muy viejita que me regaló una escoba mágica... ¡Fantasmas! ¡Aspiraciones!

SONIA. He sabido que en esta parte del mundo se compran los títulos de nobleza.

LA GALINDEZ. Quiero ser vizcondesa, princesa Sonia.

SONIA. Sea vizcondesa. A partir de ahora es la vizcondesa de Galindez, íntima amiga de la Gran Princesa Sonia, la famosa heroína contemporánea.

Aparece un ujier con un báculo.

UJIER. ¡Tan! ¡Tan! ¡Tan! La princesa Sonia Ujtomskaya, prima hermana del Gran Zar.

LA GALINDEZ. ¡Sonia adorada, qué sorpresa, cuánto tiempo sin vernos! Cuéntame de la reina, esa vieja depravada.

LA GALINDEZ. Después vino el caos. Y después el silencio, la nada. Desaparecieron las tiendas, los campos de golf, los clubes para señoras, los grandes hoteles, los autos, los casinos. Todo se diluyó como pintura en aguarrás. Y yo sola, sola y ciega con mi hija muerta, sentada en este

cementerio, contándole las tragedias, la huida de los míos sin decirme adiós. No importa, mi niña, mamá va a cuidar de que ninguno profane tu tumba y te arranque tu anillito de platino. No todos tienen que partir. Cuando llegaron los bárbaros ya la Galíndez habitaba su casa y ahí se quedará hasta que se le venga el techo encima. Aunque la apedreen, le griten, la llenen de escoria, la arrastren por las calles picadas en una comparsa infernal, ella se quedará.

LA HIJA. Cuénteme sus historias, princesa. Quiero saber de castillos y príncipes, de espejos mágicos y magos.

SONIA. Es malo hablar de eso en esta isla. No puedo, mi niña, el calor me atrofia las palabras.

LA HIJA. Vamos a sentarnos en la arena para que nadie nos oiga.

SONIA. Arena para los relojes. Decía mi madre que cada grano de arena es el hueso de un antiguo hecho polvo.

LA HIJA. Presiento que no llegaré a vieja, princesa.

SONIA. Temores de juventud. Yo también presentía. *(Pasan algunos empleados de pompas fúnebres cargando coronas de flores.)* Estoy vieja para huir, Galíndez. Esta no es mi tierra. No me interesan estos conflictos, ni esta gente, ni si componen o descomponen. Moriré como Santa Agrafena Alexandrovna, desterrada de su casa, pero a la diestra de Dios.

LA HIJA. Moriré joven, sin besar a mi novio.

SONIA. Un beso sin Rodión no es beso.

LA HIJA. Moriré, moriré.

MILITAR. Hay que arrancársela a cualquier sospechoso, aunque tengamos que teñir de sangre la ciudad.

LA GALINDEZ. Respeta el velorio de tu hija.

MILITAR. Le pintaron demasiado la boca.

LA GALINDEZ. No es pintura, es sangre.

MILITAR. Parece una ramera.

LA GALINDEZ. ¡Todos saben que era una santa! ¿Qué importa? ¿Qué importa eso? ¿Qué importa ya?

MILITAR. *(A alguien.)* Vigila bien la entrada.

LA GALINDEZ. Has matado a tantos que te cagas de miedo. Abrió los ojos, escupió y se fue sin una palabra.

MILITAR. No se fue, se asfixió.

LA GALINDEZ. *(Histórica.)* ¡No te voy a dejar nunca!

Oscuridad, sirenas, disparos, gritos, algún himno. Pasa una mujer del pueblo corriendo.

MUJER. ¡Viva la Revolución! ¡Muerte a los esbirros!

SONIA. ¡Los bolcheviques!

MUJER. ¡No, hija, no, los rebeldes!

La mujer se aleja, una bala la derriba. Pasa un hombre agitando una bandera. La bandera y el hombre caen lentamente.

LA GALINDEZ. ¡Cierren todas las ventanas! No quiero que la chusma toque la cajita de mi niña. ¡Fuera! *(Al militar.)* Y tú, métete con ella o no haces el cuento.

SONIA. ¿Por qué no la embalsaman? Así la tendrá para toda la vida.

Entra Concha Martínez disfrazada de miliciana.

CONCHA MARTINEZ. No se preocupe, princesa, a usted no la vamos a tocar.

SONIA. Si sobrevivió a los alemanes, sobrevivo a esto.

CONCHA MARTINEZ. ¡Viva la Revolución!

LA GALINDEZ. ¡Al suelo! ¡No se puede mezclar sal con dinamita! ¿Dónde están los neoyorquinos? Ustedes no pueden permitir que esta epidemia se propague porque llegará hasta allá. *(Conga desenfrenada.)* ¡Eso es lo que les gusta, la pachanga, el meneo, la cochínada!

CONCHA MARTINEZ. Una conga bien tocada sacude a los muertos. ¡Qué rico, papi, qué sabroso! ¡Vamos, prince, que se acabaron las recepciones y empezó el carnaval!

Apoteosis camavalesca, destrozo, banderas, meneo, fusilamientos y borrachera. Las coronas pisoteadas. El orador se alza al fondo; en una tribuna gigante, articula un discurso incomprensible hasta el final del cuento.

Después el largo exilio, la interminable fila de seres con maletas, caminando, corriendo, arrastrándose, llorando, riendo, despidiéndose con frenéticos o lánguidos adioses, negando. Y los otros, los que no se van, aullando, burlándose, apedreando, arrojando huevos y escombros, frutas podridas, levantando una pared de ladrillos, vigilándose, acosándose entre sí.

VOZ. Nombre.

SONIA. Princesa Sonia Ujtomskaya.

VOZ. Ocupación laboral.

SONIA. Profesora de idiomas: ruso, inglés, francés e italiano.

VOZ. ¿Está dispuesta a tirarse en paracaídas?

SONIA. ¿Y se abre el paracaídas?

VOZ. Llene esta planilla, este formulario y este expediente. *(Pausa.)* No. No a la guardia. No a la agricultura. No al paracaídas. ¿Qué está dispuesta a hacer?

SONIA. Callar.

VOZ. El que calla, otorga. ¿Qué piensa del capitalismo?

SONIA. Pienso como vivo, nada más.

VOZ. ¿Mantiene relaciones con alguno de sus parientes en el exterior?

SONIA. Mantengo correspondencia con la reina de Inglaterra.

VOZ. ¿Qué piensa la reina de nuestra revolución?

SONIA. La reina es muy reservada en sus opiniones.

VOZ. ¿Está consciente de que los viejos tiempos de explotación e injusticia no volverán jamás?

SONIA. Estoy consciente de que el tiempo pasa inexorablemente.

VOZ. ¿Está consciente de que su situación actual de tranquilidad y trabajo se la debe a la revolución?

SONIA. Estoy consciente de que debo todo lo que soy a las revoluciones. Estoy consciente de que los hombres no ambicionan la libertad, ambicionan el poder.

Ha pasado mucho tiempo. El envejecido orador no interrumpe su discurso, pero se nota visiblemente debilitado.

Gritos, desenfreno. Pasa una multitud arrastrando a una mujer.

CONCHA MARTINEZ. ¡Enseguida le traigo su té de rosas! Voy a reventarle un huevo en la cabeza a esa perdida.

SONIA. Concha, la comida no se malgasta.

CONCHA MARTINEZ. Ella no sabe. Hay que enseñarla para que valore lo que tiene. ¡Gusana, burguesa, puta!

SONIA. ¿La conocés? A fuerza de golpes silenciaron al profeta.

CONCHA MARTINEZ. ¡Putá! Putá! ¡Invertida!

SONIA. No grites tanto. Me aburres.

CONCHA MARTINEZ. ¡Arránquenle el pellejo a esa desca-
rada! No hay retorno, princesa. Si algo no me gusta, lo
hago trizas, que para eso soy una mujer trabajadora...
¡Las mujeres trabajadoras siempre tenemos la razón!
(*Sale aullando.*) ¡Abajo los traidores! ¡Muerte a la gusana!

Cae espectacularmente el muro de cemento.

FUNCIONARIO. Queremos entregar ante la masa trabaja-
dora un diploma de reconocimiento a la compañera
princesa Sonia Ujtomskaya por su ejemplar desempeño
como educadora a lo largo de más de treinta años.

Aplausos, chifidos, gritos, exclamaciones.

SONIA. Muy bonito, muy bonito.

ORADOR. Princesa Sonia, usted odia las palabras. Y las
palabras seducen, aplacan, excitan, destruyen, acusan,
convencen, deterioran, estupidizan, aguijonean, odian,
enardecen, inculcan miedo, duda, desnaturalización,
atrapan, controlan, informan, deforman, entierran, olvi-
dan, borran, engañan, incapacitan... (*Se desploma.*)
Palabras, palabras, palabras...

ULTIMA APARICION EN LA VENTANA

SONIA. Algo peligroso se cierne sobre todas las cabezas.
¿Dónde quieres la entrevista, muchacho? ¿En la sala, en
el cuarto, en la cama? ¿Te atreverías a besar esta boca
con sabor a tiempo muerto? ¡Es de tan mal gusto hurgar
en la vida de los demás!... Lida, Katia... ¿Dónde están
mis treinta y nueve gaticos? Lo siento, querido, odio las
pieles muertas. Ni cuando vivía allá, allá... Dios, me
volviste eterna en esta ventana viendo caer estatuas
como misiles. ¡Toda una vida entre caídas y roturas! Ni
una sola imagen perduró íntegra, ni siquiera las más
antiguas. He soñado con un negro que me viola, hunde
su cabeza dura entre mis piernas y me muerde. Entonces
aparece Rodión con el sable desnudo y le grita: ¡Atrás,
negro! El es joven y yo soy vieja. No me mires, Rodión.
Cierra los ojos y tócame estos senos de bruja. Tócame
sin pudor, sin piedad. Mi hombre, el más viril, el fabuloso
guerrero, mi virginal guardián. Dios, quiero descubrir en
el cielo el signo que anuncia la vuelta de los míos, los que
no debieron partir. Otro Rodión. Otro Zar. Otra Madre
degollada. ¡Fin de los edredones, de las porcelanas, de
los paseos al atardecer!

RODION. ¡Vamos, princesita mía, vamos al vagón!

SONIA. El vagón lo vendí a un museo. ¡Perdóname!

RODION. Estás loquita de remate. Miralo detrás de ti, y
mamá, y el Zar lleno de agujeros.

SONIA. Rodión, ¿adónde me llevas?

RODION. ¡A casa, princesa Sonia! ¿O es que no piensa
entregar sus favores esta noche al valiente soldado que
regresa del combate?

SONIA. ¿Mamá?

RODION. Se escondió para darte la sorpresa.

SONIA. Estás mojado.

RODION. Es la nieve que se derrite...

SONIA. ¿Llegaremos alguna vez?

RODION. ¡Siempre!

Suben al vagón fantasma.

SUSURROS. Sonia, Sonita... ¡Sonia!

RODION. (*Acariciándola.*) Sonia, Sonita, eres una viejita
tontita. Acuéstate y cierra los ojos, estira las piernas
cansadas... Sonia...

SONIA. ¿Quién es ese encapuchado?

RODION. El guía, mi amor, el guía.

SUSURROS. Sonia, Sonita... Eres una viejita tontita... Estí-
rate... Descansa...

LAS VOCES

Las olas trajeron la momia desde el océano Atlántico.
Una momia milenaria. Un hombre con cara de torta, un
europeo.

Cuando veas a la vieja loca pregúntale qué opina de
nuestro sistema de salud y trata de sacarle algún parrafito
que hable mal de los americanos.

La vieja murió hace una semana.

Imposible, acabo de hablar con ella.

Tengo una prima que vive en su edificio y vio con sus
propios ojos cuando sacaron el cadáver directo al ce-
menterio. La encontraron acostada, cubierta por sus
treinta y nueve gatos.

Sonia me dio a besar su anillo y me invitó a un té de rosas.
¡Eso debe saber a rayo!

¿Qué te dijo? Habla.

Que como toda historia era inventada, inventara cual-
quier cosa.

Sonia está muerta.

Dice mi prima que no se llamaba Sonia, que se llamaba
Anastasia.

Anastasia es otra persona. Sonia me dijo adiós desde el
ventanal de cristales.

Sonia no existe.

¡Pero yo la vi, la oí hablar, tomé notas!

Inventos, fantasmas, delirios.

Yo estreché sus manos. Yo acaricié los gatos. Yo le
acomodé una manta sobre las piernas.

O estás loco o tendré que dudar de ti también.

Sonia está enterrada en la bóveda de mi prima.

Si el mar devolvió la momia... ¿Por qué los muertos no
van a salir de la tumba?

Llegada la vejez inevitable, la princesita encontró la paz en
aquella isla remota tragada por las palabras, donde a nadie
le preocupaba nada por más de dos minutos, y donde el sol
calentaba tanto que hubo de refugiarse para siempre, con su
recuperado amor navegante, en lo profundo de la tierra, al
amparo de los indiscretos. Allí se amaron al fin, sin sobresal-
tos ni guerras ni océanos ni palabras, por los siglos de los
siglos.

TEATRO Y NACION SEGUIR ADELANTE

Una vez más La Macagua, sede del Grupo Teatro Escambray, se trocó en fértil espacio de diálogo y acogió a buena parte de nuestros teatristas en la cuarta edición del Encuentro Teatro y Nación, desarrollado los días 20 y 21 del pasado noviembre. «La escena cubana ante un nuevo milenio» fue el tema central del evento, que tuvo entre sus participantes a creadores, críticos, funcionarios y estudiantes. Los avatares del teatro que hacemos, las disímiles formas en que éste se proyecta y se compromete y las condiciones difíciles en que se expande, fueron puntos recurrentes en el análisis.

El encuentro reunió esta vez a destacadas figuras de distintas generaciones en un inter-

cambio signado por la voluntad de seguir creando. Protagonistas de nuestra realidad escénica dieron testimonio de su bregar por los escenarios de la Isla. La exposición de diversos puntos de vista en torno al estado de nuestra escena demostró una vez más la existencia de un panorama plural que desde diferentes tendencias dialoga con el público.

La experiencia del grupo, esa célula base del acto teatral, y el papel que en la actualidad ha de jugar la crítica fueron también temas ampliamente debatidos. Se analizó, además, con la asistencia de la nueva dirección del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, la función vital de la institución y las varias maneras en

que la misma incide, con su política, en el respaldo y promoción de los proyectos.

La convocatoria preestableció esta vez un camino arduo que fue recorrido con suerte; de un lado, estaba restaurar la memoria teatral reciente y, del otro, aproximarnos al presente y a los desafíos que acompañan a los creadores en los 90. Desde ambas sendas y sin estrategias proféticas, se reflexionó también acerca del teatro futuro.

Certezas del pasado e innumerables interrogantes para el mañana fueron el saldo definitivo del evento, cuyo principal objetivo estaba sin dudas en pensar el teatro, lo cual es una excepcional forma de pensar la nación.

INVENTARIO TITIRITERO

FESTIVALES DE OTOÑO E INVIERNO EN ESPAÑA

EL VIAJE COMIENZA EN ARAGON

Con ánimos de representar, los titiriteros prepararon maletas. El destino: varios festivales internacionales de teatro de títeres de la estación otoño-invierno en España, uno de los países iberoamericanos que más ha incentivado el conocimiento y el intercambio entre estos grupos en el mundo. Temporadas escénicas, ferias de teatro y campañas escolares se suman anualmente a dicho esfuerzo. Testigo de estos encuentros fue el Teatro de Las Estaciones, de Matanzas, fundado en 1994 bajo el auspicio del Teatro Sauto, Monumento Nacional.

El 2 de noviembre comenzó la primera gira del grupo allende los mares, y creo que merece la pena realizar un inventario sobre nuestras experiencias. Comenzaré por la duodécima Feria de Teatro en Aragón, una de las celebraciones más importantes de las artes escénicas en la península. La ciudad de Huesca mostró, del 3 al 7 de noviembre, treinta compañías artísticas con sus últimos trabajos. Ocho de los espectáculos pertenecían al universo de los títeres, y tam-

bién entre los diferentes *stands* de la feria se exhibían los resultados de agrupaciones que trabajan con muñecos, como el Teatro de La Luna, de Madrid, Panta Rhei, de Vitoria, o Teatro Arbolé, de Aragón -que auspició nuestra visita-, entre otras.

Max, título presentado por Rayuela Producciones, de Valladolid, inició nuestro primer encuentro con el actual títere español. La obra narra la historia de un equilibrista en busca de la pirueta increíble, de la excelencia artística, y que, sin embargo, siempre acaba estrellado en el suelo ante el público. Buscar un buen equilibrio entre ritmo e imagen ayudaría a la realización eficaz de un espectáculo muy diferente en todas las representaciones que visionamos después: **Las manos de mi abuela**, por El Teloncillo, también de Valladolid; **A oskuras**, del zaragozano Calidoscopio Teatro; **Pelusín frutero**, de El Trujamán,¹ de Cuba, y **Títeres y comediantes**, de Producciones Viridiana, con Los Titiriteros de Binéfar.

¹ El Trujamán, también en su primera gira internacional, nos acompañó como representación de Cuba en los Festivales de Bilbao, Alicante, Málaga, y en el segundo ciclo Más o menos Juglares, en Aragón.

Este último montaje era parte del homenaje que, junto a toda España y otros países, rendía la Feria de Teatro en Aragón a Federico García Lorca por el centenario de su natalicio. Aunque el programa de mano del espectáculo dice: «incluye el **Retablillo de Don Cristóbal**», más bien **Títeres y comediantes** es una recreación del texto de Federico donde se aprecia el esfuerzo por lograr con los muñecos la verdad que pedía el poeta; no obstante, la mejor parte se la llevan los actores, sobre todo por el depurado trabajo de Enrique Lera y Miguel Olles. Ojalá y surgieran más jóvenes como éstos, que encuentren en los títeres un poderoso motivo artístico.

La feria también llevó a cabo ruedas de prensa, plenos, reuniones de teatristas y la hora del café. El *stand* de Arbolé organizó funciones,² coloquios y copas a esa hora, en un pequeño espacio junto a un sitio de exhibición.

Luego de concluida la feria nos trasladamos a la sede de

² Las funciones fueron: **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, **Trigedia de amor y cuernos** y **Pelusín frutero**, por los grupos Teatro de Las Estaciones y el Trujamán, de Cuba, y Teatro Arbolé, de España.



los Arbolé, uno de los pocos teatros estables para títeres en España. Participamos en la Noche Lorca, celebrada en el marco del segundo ciclo Más o menos Juglares. El homenaje se realizó -y voy a decirlo con palabras de Iñiqui Juárez, director de la compañía- «buscando que el centenario no oliera tanto a crisantemos y

flores de muerto, sino a albahaca y menta fresca». El mismo Iñiqui protagonizó el unipersonal **Tragedias de amor y cuernos**, ofreciéndonos una clase magistral de títeres de cachiporra. A través de la aparición de un ciego cuya capa negra es ora vestuario y ora retablo, Juárez, con una rudeza ingenua, no

traiciona ni a Valle Inclán ni a García Lorca, sobre cuyos textos descansa la trama del espectáculo. Completaba el homenaje la presentación por Teatro de Las Estaciones de **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, que, considerado un texto doméstico de Federico, contiene toda la esencia de su teatro futuro.

EN MARCHA HACIA EL PAIS VASCO

Bilbao, ciudad que realiza anualmente uno de los festivales de títeres más antiguos de España, esta vez en su decimosexta edición y luchando por mantener una plaza que ha costado años establecer en el recién creado Centro Municipal de las Artes de los Títeres. Concha de la Casa, directora del festival, mostraba su alegría por la masiva afluencia de público alcanzada en 1998 y nos invitó a participar del merecido homenaje a Federico, que consistía en exhibiciones de muñecos, videos y cartelería sobre la obra del poeta a través de la visión de diversas agrupaciones.

El panorama de compañías presentadas entre el 7 y el 15 de noviembre, trajo de todo. De entre todas las obras he preferido comentar la puesta **Federico, Federico**, de Factoría Norte, en Asturias. La experiencia de un maestro como Marcelino de Santiago, Kukas, y la pasión de dos jóvenes titiriteros convierten esta historia en un espectáculo bordado con el alma. Los versos del libro *Poeta en Nueva York* toman cuerpo en un teatra-

Director: Carlos Guerrero



lizado muelle marítimo y se intuye la presencia de una ciudad repleta de blues, sirenas, barcos, autos, luces, mendigos, violencia y mucho aliento surrealista.

Teatro de Las Estaciones, además de proponer su espectáculo con texto de Lorca, compartió -con la dramaturga y actriz argentino-española Irene Viñals- una sesión de lectura interpretada con tex-

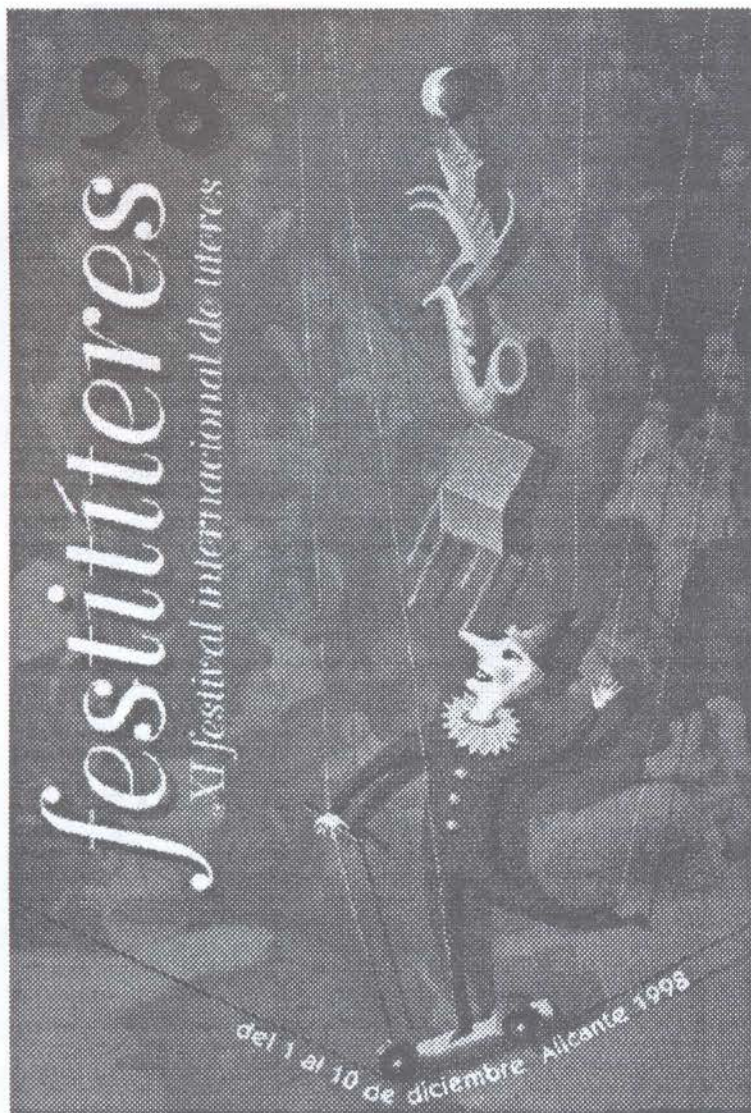
tos titiriteros de Federico. Esteban Villarrocha, gerente del Teatro Arbolé, presentó, al término de la lectura, el número 9 de los Titirilibros, dedicado, por supuesto, a García Lorca. Otro digno aporte de quienes reconocen en la obra del granadino inspiración y compromiso con el más auténtico teatro de muñecos.

Lugar imprescindible en el camino de los titiriteros se ha

convertido el Festival Internacional de Marionetas de Tolosa. Su decimosexta edición (del 28 de noviembre al 6 de diciembre) confirmó la categoría y solidez que ha alcanzado el evento en sus presupuestos artísticos, uniendo a todas las compañías participantes en una ciudad que se vuelca toda en pos de los títeres.

El palacio de Aramburu acogió la exposición Títeres de Flandes, de Bélgica, al cual estuvo dedicado el festival en su sección especial. Lo expuesto era representativo del arte de la marioneta en esa zona: 150 marionetas de dieciséis creadores flamencos, con el estilo y la concepción plástico-escenográfica de los últimos años. El diseño de Luk de Bruyker en colaboración con Freek Neyrinck, ambos directores del Teatro Taptoe, de Gante, se destacó por una selección de piezas con una confección cuidadosa y un concepto renovador.

Titiriteros argentinos, búlgaros, belgas, cubanos, chilenos, franceses, italianos, polacos, eslovenos y españoles, presentaron más de treinta espectáculos. De entre todos recuerdo la propuesta escenográfica del Teatro Jejem Piron, de Bélgica, para **Un rastro de miel**, ingenioso juego de escenarios como un gran artefacto de mil y una posibilidades: la sabrosa improvisación y manipulación del títere de guante por los argentinos de El Chon Chon en **Los bufos de la matiné**; el revelador trabajo de sombras en **Caramante**, de Eugenio Navarro y Magda Puyo, de La Fanfarra, Catalunya; la mara-



villosa escuela rusa de animación titiritera expuesta en los fragmentos de **Cabaret** por el Teatro Estable de Nizhni Novgorod; la sencillez y eficacia de los muñecos del Chileno Teatro en una particular versión de **La república del caballo muerto**, de Roberto Espina, magistralmente actuada por Andrés Leyton; el estreno de **El traje del emperador**, por Gus Marionetas, de Navarra, con la dirección del mexicano Enmanuel Márquez; la

visión irónica de los sucesos bíblicos en **El asno de Nazaret**, que dirigió el prestigioso director esloveno Edi Majaron a los del Freyer Teatro.

Pero uno siempre elige un espectáculo donde emoción y representación van de la mano y te renuevan la fe titiritera; me refiero a **De pueblo en pueblo**, del Teatro Taptoe. Luk de Bruyker nos regala un espectáculo que es su vida. Toda la puesta en escena es una

suerte de viaje desde los títeres belgas tradicionales a los personajes televisivos de Jim Hensom. Desde el Punch y Judy ingleses a las orientales técnicas del Bunraku japonés y las sombras turcas. La nostalgia se aloja en los espectadores, una bola del globo terráqueo gira encendida, el escenario se llena de maletas, uno agradece que se cuenten cosas así, directamente del retablo al corazón.

Los cubanos presentaron, además de **La niña...**, **El guiñol de los Matamoros (Postales de antaño)**, nuestro homenaje a la música cubana de los años 30 y de siempre con casi todas las técnicas de animación titiritera en escena. El público asistente ovacionó de pie la última función del día 4 de diciembre a las once de la noche en el cierre de la sección para adultos.

Miguel Arreche dirige un festival que se recuerda por su organización, la calidad de los montajes y el excelente público de Tolosa.

LA BIENVENIDA DE ALICANTE

Si los artistas cubanos no encuentran en el camino la ciudad de Alicante, creo que hubiera sido imposible llegar al final. El invierno lluvioso de las ciudades del norte fue borrado de golpe por el benigno clima alicantino y por un festival que del 1 al 10 de diciembre celebró sus once años de existencia.

Evocadora resultó la exposición «Criaturas Lorquianas», del artista Alejandro Corral. Siete grupos escultóricos con

sede el Antiguo Instituto, y Carmen nos recomendó no dejar la ciudad sin ver la exposición Teatro de Autómatas, situada en la Plaza Romualdo Alvar González. El Teatro de Autómatas tiene en su animación exterior una orquesta de cinco grandes figuras que interpretan sones cubanos tradicionales. Escuchar el *Son de la loma* o *La mujer de Antonio*, del santiaguero Miguel Matamoros, en el único teatro de su género que aún continúa funcionando en el mundo, nos estremeció, y un rafagazo de melancolía nos empujó hacia el interior de la gran carpa portátil para admirar los treinta y siete autómatas tallados en madera policromada. Distintas escenas de principios de siglo reflejadas con humor y ternura nos trasladaron al tiempo de nuestros abuelos.

HACIA EL SUR

Partimos hacia Granada «La bien guardada» en un paréntesis entre festivales. Actuar en tierra de Federico, cerrar el año Lorca en el Teatro Alhambra, lugar que durante todo 1998 mostró en su escenario casi toda la obra representada, cantada, leída o parodiada del poeta, con 120 lectores, 64 actores y actrices, miles de espectadores y cerca de 100 representaciones, nos marcó a todos. De honor es mencionar el equipo técnico-administrativo del Teatro Alhambra que comanda Don Mariano Sánchez, su director

general. Ellos dispusieron todo para que la velada fuera historia, jolgorio y conmoción. **La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón**, a partir de esa función se divide en dos tiempos, antes y después de Granada.

A 128 kilómetros de distancia de la provincia del poeta se encuentra Málaga, punto final de este inventario titiritero. El Festival Internacional de Títeres Ciudad de Málaga, al igual que el de Alicante, llegaba a su oncenava edición. Sendas carpas instaladas en la Plaza Enrique Navarro -la carpa de la sonrisa y otra más pequeña llamada Espacio 125- fueron los sitios de representación. Hubo también exposiciones, cursos especializados, títeres nocturnos, una correría o maratón de muñecos y una sección titulada «Títeres en Internet», a tono con el desarrollo actual de la Informática. Entre el 20 de diciembre y el 3 de enero Pedro Vargas, técnico de Cultura del Ayuntamiento de Málaga y su equipo de realización sortearon diversos inconvenientes que hicieron tambalear la posible celebración del festival, pero la persistencia pudo más que las trabas, cambios y problemas de última hora. La expansión del títere nacional e internacional se abrió paso en Málaga, donde agrupaciones como Acuario Teatro, Anthares, Mirapalo, Títeres 29017 y el reconocido Espejo Negro, de Angel Calvente, laboran duramente para hacer inolvidable

la estirpe provocadora de los muñecos.

El mar Mediterráneo fue la despedida a los titiriteros, saltimbanquis, juglares o como quieran llamarnos a los integrantes del Teatro de Las Estaciones. Faltaron otros festivales por visitar de la estación otoño-invierno. El de Sestao en Euskadi, Cádiz en Andalucía, el de Albaida en Alicante o el de Barcelona en Cataluña, pero el carromato de los feriantes no daba para más. Algo sí sacamos en conclusión. Es España tierra amante de los títeres. El espíritu creativo de Valle Inclán, García Lorca, Manuel de Falla, Rafael Alberti, Hermenegildo Lanz, Luis Buñuel y Paco Porrás, entre muchos más, continúa vivo. Se intenta construir un edificio sólido para el desarrollo del arte titiritero. Sí, falta aún por hacer y tendrán que ser salvadas las contradicciones entre los propios artistas por querer clasificar una profesión inclasificable.

Ya escucho las ruedas del carromato que se aleja. El sonido sobre las piedras del camino es interminable. Los caballos han sido sustituidos por neumáticos de caucho, pero el alma tierna de los titiriteros permanece. El viento trae nítidamente la voz que dice: -¡Público, respetable público, señoras y señores! Tengo la absoluta certeza de que no será la última vez que esa voz se oirá.■

muñecos de gomaespuma y una libre interpretación de las obras del poeta. De forma expresionista aparecían **Doña Rosita la soltera, Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa o Don Perlimplín**. El recorrido por la exposición nos puso en contacto con personajes venidos del sueño que rendían otro merecido homenaje al centenario-cumpleaños de García Lorca. Angel Casado y Omar García Juliá (Don Patacón) también lo arriesgaron todo en la búsqueda de eso que queda luego de transcurridos los festivales: la memoria en toda la ciudad y el anhelo de los artistas por volver a un sitio donde se respeta la profesión, lo que convierte al festival de Alicante en un escalón seguro en la tan ansiada dignificación del títere.

GIJON, UNA LARGA TEMPORADA TITIRITERA

Otra vez hacia el norte, con el propósito de llegar a Gijón, la hermosa ciudad de Asturias que desde hace algunos años organiza una programación de dos meses, auspiciada por varias instituciones culturales, sociales y económicas. Nuevos grupos de España se integraban al circuito de festivales y temporadas: la famosa Compañía de Jordi

Bertran, de Cataluña, y su montaje para marionetas **Supermonstruos**; el Teatro Corsario, de Castilla-León, con una producción para público adulto, **Vampyria**; los Titiriteros de Binéfar con **La fábula de la raposa** o la compañía del Centro de Títeres de Lleida, que trajo su vistosa puesta

Gulliver en Liliput, que dirigió Joan Andreu Ballbe, actual presidente de UNIMA Federación España.

Las coordinadoras de la temporada Gijón en el País de los Títeres, las señoras Carmen Gallo y Paula Izquierdo nos acompañaron en nuestra representación, que tuvo como



...DE LAS ALEGRÍAS Y OTRAS NOTICIAS DEL TEATRO CIMARRÓN

La lluvia vespertina no pudo impedir que la tarde del pasado 19 de junio sirviera de tiempo propicio para las celebraciones. Teatro Cimarrón, en su sede del Centro Cultural Edison, en la céntrica esquina de Calzada del Cerro y Zaragoza, abrió las puertas a los amigos para compartir la satisfacción por los reconocimientos que varias instituciones tributaron a los resultados de su trabajo creador.

El Secretariado Nacional del Sindicato de los Trabajadores de la Cultura otorgó al Grupo la Distinción de Colectivo Vanguardia Nacional. Especial alegría tuvo la querida compañera Ramona Roque, actriz del Teatro Cimarrón, al ser galardonada como Vanguardia Nacional. Alberto Curbelo, dramaturgo, director artístico y general fue merecedor del Tulipán del Cerro, premio muy hermoso y singular, pues es ofrecido por la Dirección Municipal de Cultura del Cerro a los creadores, intelectuales y personalidades que desarro-



llan una labor relevante en la comunidad.

A pesar de las poéticas y amenazantes condiciones del antiguo edificio que sirve de casa al Teatro Cimarrón, no pudo la lluvia impertinente desvirtuar el carácter de la fiesta, porque más bien se dedicó a la rememoración de los mejores momentos del gran trabajo realizado junto a un numeroso colectivo de colaboradores que acudieron al encuentro.

Los acertados resultados artísticos que se recogen en su repertorio son la base de las distinciones recibidas, las cua-

les se apoyan también en la sustanciosa labor desplegada en la comunidad. El Cerro, con sus complejidades socio-culturales, ha estimulado a los artistas para crear un amplio programa de actividades que se cumplen en distintas zonas del territorio, en barrios periféricos de la ciudad y en otros municipios y provincias como Ciego de Avila, Matanzas y Pinar del Río.

Niños con problemas de salud, discapacitados, con trastornos de conducta, adultos ingresados en los hospitales, familias que se hallan en los hogares de tránsito y los niños de las escuelas y los círculos infantiles, constituyen prioridades en las atenciones especiales del grupo. Tan delicada acción está acompañada de una intensa presencia del colectivo en distintos espacios del municipio, desarrollando una programación que procura, paso a paso, insertarse en la dinámica y en los intereses de la población para la que



proyecta sus espectáculos y toda su obra como centro de promoción cultural, plenamente incorporado al conjunto de instituciones afines en el Cerro. Tan amplia demanda es la que ha permitido que, durante el pasado año, Teatro Cimarrón realizara 131 funciones de las distintas obras del repertorio.

La apertura de la Sala Addimú fue otro motivo de alegría en la tarde memorable. Allí se pudieron ver y compartir las nuevas esperanzas de la agrupación. **Kid Pantera**, unipersonal escrito y dirigido por Alberto Curbelo e interpretado por Julio Merín junto al resto

del elenco, tuvo su debut. Los amigos reunidos pudieron ver las imágenes nacientes de un espectáculo en plena gestación, inspirado en el antológico texto de **María Antonia**, de Eugenio Hernández Espinosa. Esther Suárez Durán, en calidad de dramaturga, recibió el premio del Primer Concurso Gustavo Sánchez Galarraga, dedicado a obras de teatro de calle y para espacios comunitarios. **Sueño una ciudad** resultó la obra seleccionada por constituir una hermosa metáfora teatral sobre la historia pasada y presente de la Ciudad de La Habana, que permite concebir un intenso espec-

táculo destinado a resaltar los valores de nuestra capital con un despliegue de recursos expresivos alusivos a las festividades, los juegos y costumbres que nos identifican. Sin dudas, éste será el próximo gran desafío del colectivo al plantearse su puesta en escena. De momento, en la esquina de Calzada del Cerro y Zaragoza, el Teatro Cimarrón continúa haciendo del viejo cine Edison el nuevo centro cultural del barrio. Voluntad, imaginación y aliento creador animan a todos sus miembros para procurar, a través del teatro, nuevas razones para los encuentros y las celebraciones. ■

ELCHE

AL CENTRO DE LA PALABRA

I
Si es el mar quien nos enlaza, he de suponer que en ese vasto universo habitan misterios que le sobreviven en el tiempo. Su intensidad conoce las claves interpretativas de cuantas culturas desafían la tierra. En esa provocación sugerente, la magnitud de la palabra navega hacia toda geografía que la preserve. No es de extrañar, entonces, que al Mediterráneo hayan llegado lenguas de varios confines de Europa, América y África, dispuestas a potenciar la palabra a través de los insospechados márgenes de la imaginación humana. Fábulas, emociones, ingeniosidad trascendieron los angostos límites de la vida al discurrir del encuentro convocado para la comunicación multicultural que de manera pertinaz alimenta al hombre. El Festival Internacional de la Oralidad que desde Elche se organiza cada año, esta vez se extendió a varias ciudades mediterráneas con una intensa programación durante dos semanas (del 13 al 25 de abril de 1999), y abarcó espacios consolidados en la actividad escénica española como el Mercat de les Flors (Barcelona), Teatro Talía (Valencia), Sala Jamboree (Alicante), centros universitarios (Orihuela, Alicante y Elche) y, en su sede principal, el Gran Teatro de Elche. Tampoco es gratuito que esta ciudad convide a una fiesta de tal naturaleza. Para el visitante salta a la vista una

cultura secular asentada en la tradición y signada por la modernidad, que no por vertiginosa ha sofocado ese donaire sociable de sus paisanos. Bastan razones para comprender que allí la palabra es primordial.

Alrededor de veinte espectáculos de artistas procedentes de Argelia, Colombia, Congo, Cuba, España, Francia, Gran Bretaña, Uruguay y Venezuela, pudieron ser disfrutados a lo largo del evento; casi todos fueron escuchados en sus lenguas originarias: castellano, catalán, gallego, francés, árabe, kikongo, occitano e inglés. Una voluntad por dignificar la identidad cultural que en cada caso legitimó a la narración oral escénica como un acto fértil, expansivo. Un ejercicio para el que explorar la realidad, hurgar en la madeja del ser humano, requiere de un continuo esfuerzo de acumulación de sensaciones que sólo hallan respuestas frente al espectador. La muestra de Elche así lo confirmaba.

II

Mi reencuentro con el grupo ilicitano La Carátula, gestor y principal animador de estas jornadas, se produjo ante dos nuevos espectáculos, que en buena medida complementaban las impresiones producidas antes por otros trabajos suyos vistos en Cuba: **Tirant lo blanc** y **Esta noche el vien-**

to está muy enfermo. Con **Cariño malo** y **Berganza** confirmaban la orientación artística de un colectivo que, desde su vital experiencia en el teatro, articula otros discursos relacionados con el arte de narrar. Ante esta perspectiva el grupo proyecta un nuevo alcance dentro de una práctica que para muchos parece reducida al estatismo.

Cariño malo va del monólogo más ortodoxo a la narración oral a través de tres historias --con elocuentes títulos-- que son contadas por mujeres: «La señorita de blanco», «Señorita de nadie» y «Como una cualquiera». Tres personajes sumergidos en una tragicidad existencial, donde cada uno asume de modo diferente su condición de persona socialmente estéril y subalterna. La puesta en escena del actor y director Antonio González juega con diversos procedimientos escénicos (el drama, la parodia, el melodrama, la narración, el bolero como recurso de gran intensidad dramática, etcétera) a fin de rastrear con varios resortes comunicativos dentro de una línea temática coherente.

Berganza es una adaptación de **El coloquio de los perros**, de Miguel de Cervantes, realizada por su director, el experimentado José Marín. Una historia vinculada a la más castiza tradición picaresca, cuenta los episodios del perro Berganza a lo largo de su peregrinar. Humor, sarcasmo,

ironía, descansan en una postura crítica respecto a la sociedad y en una profunda interpretación filosófica sobre la vida y cuanto de fantasía hay en ella.

El espectáculo denota pericia al traducir a soluciones sencillas, pero altamente teatrales, un texto intensamente literario. El adecuado diseño espacial, el dinámico ritmo interno, la fluidez entre los planos de la narración y de la representación, más un notable nivel interpretativo --en especial la soberbia caracterización de José Manuel Garzón en el personaje protagonista-- dan unidad a una puesta viva.

Con valores desiguales se presentó **Robinson de Foe**, de la compañía del propio Marín. La historia de un naufrago, sus interrogantes sobre la existencia, la dicotomía civilización/barbarie perfilan un relato de gran belleza literaria. Si bien el diseño es agradable y por momentos logra recrear la atmósfera de la isla, la rigidez de los movimientos, la falta de colorido en la enunciación de los parlamentos, lejos de tender la comunicación, distancian y dan como resultado un trabajo plano.

Cuentos a la carta, del Grupo Taller de Narración Oral, de la Universidad de Alicante --en una reposición que redujo al elenco e hizo algunos cambios de autores en el presunto menú-- sigue siendo una puesta ingeniosa e inagotable. Aun así debe cuidar su espontaneidad, pues en ese juego cómplice con el público, casi ingenuo, está el *quid* de su empatía. Textos eróticos, de humor, fantásticos, cotidianos..., conforman un espectáculo que, inspirado en la literalidad, consume un producto poético de gran imaginación escénica. Marisela Romero, Josefina Ruiz y Mariano Martínez, cada

uno en su estilo, nos dejan con el deseo de probar un nuevo plato.

PepC contó **Les llegendes del cavaller d'Espinzella**. Un fantasmal personaje, ataviado con armadura metálica, desde su otrora vida medieval narra leyendas extraídas de la imaginería popular catalana. PepC no sólo es artífice de la ilación de las historias, también es hábil para animar al público en sus juegos y juntos confabular un espectáculo compacto.

Una de las expresiones más genuinas de la oralidad son las improvisaciones en versos. Práctica de origen rural que en muchos sitios de Hispanoamérica cobra varios nombres según sus peculiaridades. Las *regueifas gallegas* entonadas por Luis E. Correa (Caruncho) y Daniel A. Vecino (Pinto de Hervón) resaltaron la capacidad repentista de estos dos artistas iluminados por la naturalidad, en una representación auténtica y descontaminada.

La cuentería colombiana se ha articulado en un movimiento pujante en el que resaltan varios nombres de alcance continental. Fieles a este ejercicio llegaron hasta aquí Carolina Rueda y Jaime Riascos. La primera trajo **De cuernos y cornadas**, una recopilación de varios autores en torno al tema taurino. Desde su raigal pasión por contar, Carolina nos induce varias interrogantes sobre la vida y la muerte, en una propuesta que toca muy de cerca la sensibilidad humana. Riascos, por su parte, narra sus propios textos bajo el título **La piel y sus metáforas**. Una particular visión del amor, cuya agudeza y calidad literaria armonizan con un tono de informalidad sagaz que él le imprime. Ambos cuenteros confieren al texto literario una

nueva cualidad de sentido al trasladarlo hacia un acto escénico, vivencial e irrepetible. Pocos minutos después de comenzada la función de **Tel·tales**, el espectador podía fácilmente reconocer, con la sola presencia del inglés Caspar, a un histrión visceral. Su dominio de la modulación-emisión de la voz, su sintética y a la vez abarcadora expresividad gestual e inherente simpatía, seducen al contacto con el público. Cuentos ingleses, rusos, africanos... discurren hacia la irrealidad en una explosión fabulativa espectacular. Por otro lado, estubo el trabajo de Alberto Rowinsky (uruguayo-venezolano): **Rowinsky en clave de humor**. Deudor de los cánones impuestos por el *café concert* hacia la década de los 70, pretende rastrear varias modalidades escénicas en virtud de la versatilidad. El montaje se resiente por una estética pretérita y la sucesión de caminos trillados que ni siquiera el *vedettismo* del actor --sin duda con oficio-- logran solventar. Los dos momentos narrativos significativos de la puesta en escena, con textos del cubano Onelio Jorge Cardoso y el venezolano Aquiles Nazoa, se ven lastrados por una concepción escénica dislocada.

Otras dos propuestas virtualmente equidistantes --tanto por sus morfologías estéticas como por sus consecuentes culturas-- dejaban entrever puntos de vista afines en las fuentes que nutren sus montajes, tomadas cada una de su respectiva idiosincrasia. **De ti paramí**, por Fátima Patterson, de Cuba, y **Des contes du pays**, de los argelinos Kada Bensemicha y Mohamed El Ghali, indagan en la experiencia ritual sin dejarse arrastrar

por la mera representación folklórica.

De ti para mí fluye entre canciones tradicionales, la poesía negra de Nicolás Guillén, refranes populares y textos de Emilio Ballagas, e incluso *patakinés* (leyendas) extraídos de la literatura oral afrocubana. Con esta materia la actriz articula un espectáculo cuya estructura interna alude a una práctica ceremonial del folclore cubano y, desde sí, enfatiza varios componentes culturales de la cubanidad. Fátima es portadora de un discurso vibrante, donde las zonas de silencio confieren gravedad a su presencia y facilitan una comunicación sin fronteras.

Des contes du pays produce una sensación de encantamiento total. Comprometido con la tradición oral argelina, combina leyendas populares, danzas y cantos folklóricos con una estructura asentada en la mixtura de tonalidades rítmicas y sonoras de carácter ritual. Del espectáculo emana una teatralidad de esmerada belleza y profunda conceptualización metafórica. Kada Bensemicha, junto al joven músico Mohamed El Ghali, en su condición de actor-narrador-bailarín, cautiva con sus dotes de gran artista.

Lamentablemente, no fui testigo de las actuaciones de tres consolidados narradores en los circuitos internacionales de la oralidad, quienes sólo se presentaron en el Mercat de les Flors, de Barcelona: Jean Michel Hernández, de Francia -cuyo paso por Cuba dejó una estela muy grata-; Bertrand N'zoutani, del Congo; y Arnau Vilardebó, de Cataluña.

III

Todo festival supone un reciclaje continuo de su propia existencia, un exorcismo para desentrañar la voracidad con que nos reconciamos en, y

con, la escena. Esta última edición del festival de Elche asumió el reto de transgredir las nociones tradicionales de la oralidad, con una muestra plural y sin prejuicios en torno al narrador y la palabra. Aquel ser solitario, incapaz de relacionarse con otros dominios fuera de su voz, ahora muta ante la posibilidad de construirse un discurso espectacular, en el que las palabras, venidas de la más ancestral tradición, alcanzan nuestra memoria con un nuevo lenguaje.

Cada espectáculo pudo moldear su propia diferencia sin sofocar las de otros. En esa dinámica hubo trabajos de relativa ambigüedad al fusionar códigos narrativos con procedimientos dramáticos que infieren una nueva teatralidad en el arte de contar. Igualmente, se encontraron formas propiciatorias de la comunicación a través de la complicidad lúdica, o aquellas donde el diálogo con el espectador se suscitaba a la par de una cadena de acciones místicas de índole catártica. En todos los casos, el espacio del narrador, del actor, del *griot*, del juglar, el trovador..., con su palabra y su lengua, sigue siendo imprescindible. No obstante, insisto en que los festivales de estas características deben contemplar otras formas expresivas de la oralidad menos elaboradas, a fin de extender un abanico mucho más abarcador, extraídos del potencial de artistas populares portadores de estas prácticas. El productivo espacio para la reflexión teórica que el evento abrió bajo el tema «El lenguaje del narrador: elementos», dio margen al prestigioso crítico teatral y director del Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo (IITM), José Monleón, para una medular reflexión acerca de las concomitancias y diferencias

entre el teatro y la narración oral, sus respectivas evoluciones y la relación actual entre el narrador y el actor en la escena contemporánea.

Otros oradores, como los profesores Manuel Oliver Narbana, de la Universidad Miguel Hernández, de Alicante; Francis Massip, de la Universidad de Tarragona; y Roco Mangieri, de la Universidad de Los Andes, Venezuela, también expusieron su visión y estudios en virtud del tema, al abordar asuntos relacionados con la narración y el teatro de calle, la tradición del juglar medieval y los niveles de receptividad en la tradición oral, respectivamente.

Quienes acudimos a esta cita tenemos mucho que agradecer -también el público que colmó cuantos sitios se enrolaron en esta correría-, pero en especial al clima fraternal que se generó en la convivencia de los participantes con los de La Carátula y sus amigos; la profesionalidad del equipo técnico; las tertulias en casa de Antonio González, a quien conocía como excelente actor-narrador y me reveló sus dotes de gran anfitrión, empecinado promotor y mejor amigo, y al Mesón del otro Antonio, donde culturas de tres continentes compartimos una misma mesa.

La próxima edición de este festival ampliará sus cauces hacia nuevos puntos de la geografía española. Mientras, La Carátula continuará su incansable bregar por la escena y seguirá atenta a la colaboración con la Red de Festivales del IITM, y con el Circuito Internacional de Festivales de la Oralidad (CIFO). Por lo pronto, las palabras retornan al mar tras un nuevo destino; siempre hay algún sitio que las acoge: en el centro del Caribe habita Santiago de Cuba. El bullicio ya anuncia su fiesta de septiembre. La invitación está dada. ■

NUEVO ESPECTACULO DEL TEATRO DEL SOL TAMBORES SOBRE EL DIQUE*

Con *Tambores sobre el dique*, de la escritora francesa H el ene Cixous, el Teatro del Sol estrena su espectáculo número 25, al mismo tiempo que festeja sus 35 años de existencia y los 60 años de su fundadora, Ariane Mnouchkine, siempre en su espacio parisino de la Cartoucherie de Vincennes.

A partir del 8 de septiembre, el Teatro del Sol ha presentado su nueva creación: **Tambours sur la digue** (**Tambores sobre el dique**), de H el ene Cixous y puesta en escena de Ariane Mnouchkine. ¹La directora teatral, que festeja este año sus 60 de edad, cuyo compromiso de lucha contra la guerra de Argelia y la defensa de los inmigrantes indocumentados nunca se ha desmentido, sigue siendo la referencia del teatro francés en el extranjero. En diez palabras claves, ella se inclina sobre la historia de una compa a que acaba de conmemorar también sus 35 años de fundada, y cuyas 25 creaciones teatrales, apreciadas por casi dos millones de espectadores, han logrado una repercusión considerable.

Los encuentros. «Las fechas decisivas de nuestra historia son las de nuestros encuentros. Aquellas que condujeron a la creación del Th  tre du Soleil, en 1964. Cuando Guy-Claude François (escenógrafo) participaba en nuestro montaje de **Capitaine fracasse** en 1965, Ehrard Stiefel (máscaras) en la época del **Sueño de una noche de verano**, Jean-Jacques Lem tre (m sicas), evidentemente, y ciertos actores... Y

de estos hemos sufrido algunas deserciones. Una pena grande, un vacío y, de golpe, otro aparece all , que brilla, que lo entrega todo y a quien se le da todo.»

La Cartoucherie. «Un teatro no es un edificio, empero s  es el conjunto teatral. Sin embargo, La Cartoucherie ha sido un milagro decisivo, no estoy segura si habríamos sobrevivido sin ella. Al principio, solíamos comer sobre un barril. Papas a la crema para todos durante meses. Ahora existe una cocina variada. No había ni duchas ni salas de baño, los espectadores llegaban desde el fango y la oscuridad. Actualmente, la Alcaldía de París construyó un parqueo con iluminación, hay asientos. Pero sin el apoyo de las subvenciones, las cuales nos llegaron con el ascenso de la izquierda en el poder, nos la veíamos muy mal. Es necesario recordarlo, porque escuchamos decir a veces: la izquierda, la derecha, son todos iguales. No, al menos no lo fue para nosotros.»

El dinero. «Contamos con el recuerdo de triunfos que son decisivos para la caja contadora. Se tiene la impresión que no podrás resistir. Pienso en **La cuisine**, en **1789**, en **La edad de oro**, en las piezas de Shakespeare, en los **Atridas**, en **Tartuffe**. Uno llega a decir:

esto funciona, pagamos, continuamos, se reembolsa. Y están las piezas que amábamos tanto, y nos decíamos: si continuamos en cartel con ella, no llenaremos la sala al 105 por ciento, pero sí al 80 por ciento, y sabíamos que esto tenía un límite. La historia de la caja contadora es importante en la historia de un teatro. Pienso en Molière. Tenía como preocupación sus actores, el dinero y el poder. Y él estaba más amarrado al poder que nosotros. Sin embargo, pagamos nuestra independencia con un inmenso trabajo y un salario de docentes (1 400 dólares mensuales). Además,  por qué deberíamos ganar más que un docente o un maestro de primaria?»

El tiempo. «El arte tiene necesidad de tiempo, y el teatro es un arte, aun si la puesta en escena entra en el terreno del artesanado. El tesoro que debe suministrarse a los actores es el tiempo. Porque es necesario para la musculación en todos los sentidos del término. Musculación del físico y de la imaginación. La imaginación es un músculo que debe entrenarse, irrigarse, estirarse, fortificarse. Y yo también tengo necesidad de tiempo. Hemos necesitado un año para crear **Tambores sobre el dique.**

¹Mnouchkine fue entrevistada por Jean-Louis Perrier.

Eso parece enorme para nuestra época. No me comparo ni con Brecht ni con Shakespeare, pero ellos demoraban catorce meses en montar un espectáculo. Si no se quiere que el espectador se reencuentre con lo que ha decidido en el primero de los cincuenta ensayos, es necesario tiempo.»

El esfuerzo. «¿Cuáles el buen esfuerzo? ¿Dónde está la relación entre el esfuerzo y la creación? ¿Qué es lo que se entrega y luego es recibido por lo que uno desea? Los dioses o la musa de los cuales nosotros somos el *médium*. ¿Cómo debe prepararse el *médium* para devolver lo que ha recibido? Todo reside ahí, entre la forma y el contenido. Se recibe una inspiración, de ello estoy segura. No existe actor ni autor sin *médium*. ¿Dónde está el esfuerzo para llegar a ser ese *médium* receptivo? La parte rigorista, encorsetada, que es necesario admitir antes de ver volar a alguien. Entre los muy jóvenes que encuentro siento que hay gentes alrededor de ellos que buscan cómo evitarles el esfuerzo. Esta mentira es criminal. ¿Acaso soy demasiado moralista?»

Los actores. «Los jóvenes comediantes que ingresan aquí tienen apetito, idealismo, verdadera porción de su infancia. No se puede ser actor ni director teatral si no se ha conservado la parte más gruesa de la infancia posible. En **Après la répétition**,² de Bergman, el director teatral dice: "Me gustan los actores por su credulidad." Es la palabra magistral. No se puede ser actor si no se es capaz de credulidad. Ser actor, es creer. Si no se cree que uno es otro cuando se actúa, no se puede actuar. Los actores postulantes al grupo del Sol son aquellos que pueden creer en los dia-

bles, en los dioses, en las hadas. Pero aquel que desde una carrera individualista no puede ser feliz aquí, no se sentirá lo suficientemente puesto en el proscenio, destacado.»

El extremo Oriente. «Se entregó un boleto de avión a cada uno para que se fueran a pasear, durante un mes, por el extremo Oriente. Vayan y vean a las gentes y las artes. Por Corea, China, Taiwan, Vietnam. El Oriente es el país de los actores. Mi fuente. La dramaturgia es occidental y el arte del actor oriental. Cuando comencé a trabajar en **Tambores sobre el dique**, me mostraron una foto de Meyerhold con sus actores vestidos como japoneses, trabajando sobre el Kabuki, y me di cuenta que toda esta gente había bebido (o extraído) su savia del actor oriental. El arte del actor consiste en transformar las enfermedades del alma -las pasiones- en síntomas físicos. El actor oriental se ha pasado tres mil años en busca de eso. Y él tiene los códigos. No son estos códigos los que nos interesan, la mayoría no son traducibles, pero los síntomas puestos en forma son universales.»

Las marionetas. «Al comienzo del teatro, los actores chinos y japoneses iban a ver las marionetas. Recibían clases de los maestros de marionetas para luego actuar ellos mismos, porque sabían muy bien que les era muy necesario salir del realismo. Es eso lo que han aportado las grandes formas de teatro. Toda esa gestualidad extraordinaria de los teatros orientales procede de las marionetas. No solamente la pieza es para las marionetas, el espectáculo es para marionetas.»

Tambores sobre el dique. «Yo propuse a Hélène Cixous, la autora del texto, desarrollarlo a partir de las inundacio-

nes en China. Con estas preguntas: ¿Para salvar la ciudad, quién la inunda? ¿Y cómo lo hace? En China se efectúa sin concertación, con una preocupación ecológica mínima. Por una sola vez queríamos interpretar una ficción, porque siempre hemos trabajado sobre acontecimientos históricos muy precisos. Tal vez porque después del espectáculo **Et soudain des nuits d'éveil**,³ que era tan flexible (prefiero decir "flexible" que "flirtear" con el realismo), tenía deseos de una forma radical para tener dos espectáculos muy distintos que interpretaríamos con alternancia, en dos salas diferentes -algo muy nuevo para nosotros.»

La historia: «Siempre hemos hecho teatro histórico y trabajado sobre la guerra civil, sobre la guerra interior. Hasta **Mefisto**, no hemos hablado de la Segunda Guerra Mundial, pero sí de lo que sucedió en Alemania durante el hitlerismo. Los **Atridas** es la guerra civil por excelencia, no es la guerra de Troya, sino la guerra en el interior de la familia. Por otra parte, ¿acaso toda guerra no es una guerra civil entre los hombres? Las guerras intestinas -eso bien que lo dice todo- es el tema del teatro. **Tambores sobre el dique** plantea este dilema: ¿qué sacrificar? Sin dilema, no hay acción, no hay teatro, desde **Antígona** hasta **La cérise**.⁴ Nunca se dejó de sacrificar a la gente. Puede decirse en este momento que se sacrifica al Africa. Eso dura desde hace doscientos años, todos los días. Y este sacrificio tendrá, tarde o temprano, consecuencias tan terribles como aquel de Efigenia. Simbólicamente, es lo mismo.»■

*Traducción: Reny Martínez

³ Y súbitamente noches de vigilia.

⁴ El jardín de los cerezos.

DEL TEXTO AL ESPECTACULO

A.G.M.*

Desde hace algunos años la escena cubana contemporánea convoca, a partir de las influencias extranjeras y de su necesidad de evolución e intercambio, modos de comprender la dramaturgia de cada elemento escénico en función del espectáculo todo. El director, en su rol de guía, elabora su propia trenza dramática en atención a sus intereses artísticos y a sus específicas proyecciones teatrales. Cuatro directores de escena han sido invitados en esta ocasión para debatir al respecto:

ENTREVISTA CON NELDA CASTILLO

(Directora de El Ciervo Encantado)

*¿Por qué **De dónde son los cantantes** acude a una dramaturgia dinamitada?*

Nosotros hacemos investigación de textos en un comienzo, una selección de los materiales que vamos a utilizar. Con Severo Sarduy ha sido un poco difícil este trabajo de búsqueda, puesto que lo único publicado en Cuba es **De dónde...** Conseguimos su poesía, ensayos, entrevistas. Comen-

zó entonces un entrenamiento que tuviera que ver con la aquelarrática atmósfera de Severo. Intenté hallar improvisaciones que se acercasen lo más posible a él, sin ser descriptivas. Los actores propusieron personajes vivos. Mariela Brito trabajó con un referente real, una señora que daba shows en la sala de su

casa; este personaje, aunque no era propiamente sarduyano, resultaba atractivo. Ana Domínguez propuso el Presentador: yo pensé siempre que la obra de Sarduy tenía que ver con un espectáculo. Al leer **De dónde son los cantantes**, el lector se percata de que no existe una estructura determinada, son números que trans-



• Nelda Castillo

curren en diversos sets. Pensé que se movía, que tenía vida, era una especie de cabaret en el cual habrían de aparecer muchos personajes estrechamente vinculados. Leíamos también **Tres tristes tigres** por aquel tiempo, y fue casi imprescindible que apareciera el Presentador, muy típico, especialmente en el cabaret cubano, en Tropicana, memoria de toda la vida nocturna de la ciudad. Así, elegí que la música fundamental fuese la de Tropicana, pues conceptualmente portaba mucha fuerza. En las improvisaciones aparecieron estas figuras marginadas de la nocturnidad habanera, transgresoras de Severo. Descubrí que el propio Severo sería importante en la propuesta: el Cristo de **De dónde...** es muy premonitorio. En la obra tratamos de cumplir también uno de los grandessueños de Sarduy: ser enterrado en Camagüey junto a Dolores Rondón, su principal musa. La muerte ocurre como un número más, en escena. La dramaturgia de escena es, exactamente, una investigación. A través de las improvisaciones seleccionamos los números que, hilándose uno a continuación de otro, culminan con la resurrección de Sarduy ante el público.

¿Qué importancia tiene el actor en estas propuestas?

Todo mi trabajo gira en torno a la dramaturgia actoral. Utilizamos un entrenamiento que se intensifica según la necesidad, y el propio actor propone un camino, el cual yo conduzco y del cual selecciono. El está preparado, intelectual y físicamente, para resolver un derrotero desde su perspectiva. Como directora, yo decanto: hay propuestas que son convenientes, que pueden unirse a la línea del trabajo; también se han rechazado muchas

improvisaciones que no carecen de validez, pero cuyas fórmulas se apartan, según pienso, en cierta medida, del material que debemos obtener.

¿Cómo se adentra Nelda en estas búsquedas?

Dándole la razón a Sarduy, lo importante es la transformación, la metamorfosis. Yo pretendo que el actor logre ser otro, escape a sí mismo. Que lo logre a partir de un entrenamiento vocal y corporal. El travestismo que hacemos no implica necesariamente el cambio de un sexo en otro, sino la conversión en un ser diferente por completo. El actor debe lograr un artificio en su presencia toda, puesto que convoca otra energía.

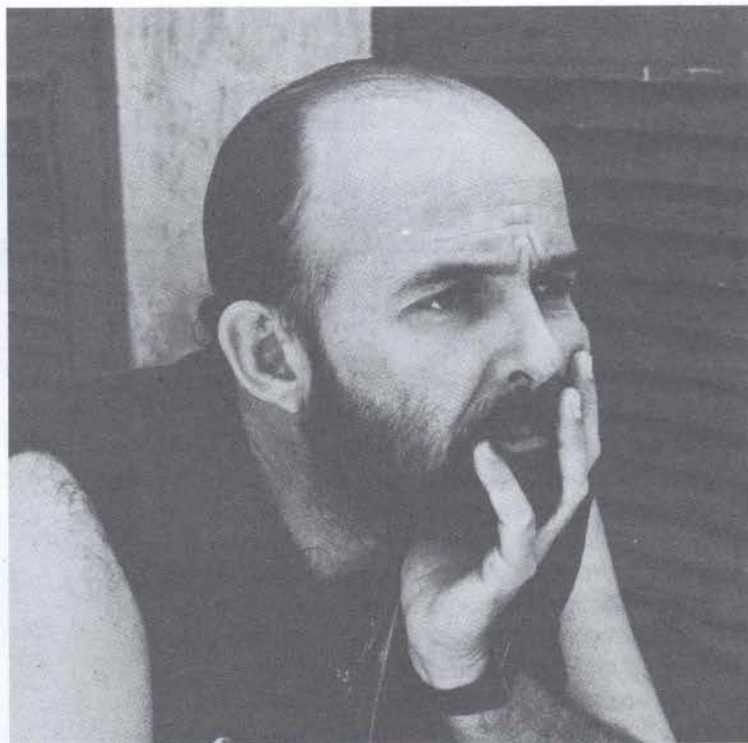
ENTREVISTA CON CARLOS DIAZ

(Director de El Público)


¿Qué es para Carlos Díaz la dramaturgia espectacular?

Soy graduado de Teatrología y Dramaturgia y pienso que el sentido de dramaturgia es dar orden a una idea, a un sentimiento, a un espectáculo. El término «espectáculo» a menudo se ha maltratado. Yo asumo un texto dramático -ahora, en **María Antonieta...**, no partí de una única base textual-, e imagino el orden que las ideas y las emociones tendrán dentro del espectáculo en sí. Yo ordeno las improvisaciones. La dramaturgia espectacular cuenta con muchas intenciones; a veces hay factores que se obvian, lo cual no debiera ocurrir: a mí me gusta hacer una dramaturgia para cada elemento de la puesta en escena, pensando siempre, por supuesto, en la totalidad.

En su devenir como director, ¿cómo se forma la noción de texto espectacular?



• Carlos Díaz

 CUADRAS

Comencé con la trilogía de teatro norteamericano. Yo respeto el trabajo ajeno pero, como director, me resulta difícil leer un texto sin imaginarlo a través de mis intereses. Actualmente preparamos **Las brujas de Salem**: desde mi ángulo, yo presumo qué quiero decir con las palabras de Arthur Miller, qué invierno narraré o qué primavera de Massachussets -o de Salem, o de Güira de Melena, o de Caibarién, o de Moscú- para introducir aquí un asunto tan universal como la cacería de brujas.

Suelo partir de determinados elementos plásticos que irán narrando una historia. A mí me gusta cuidar mis espectáculos. Aproximadamente con estas premisas se ha venido desarrollando mi trayectoria.

*¿Cómo se inscribe **María Antonieta...** dentro de la historia de **El Público**?*

María Antonieta... es un cúmulo de sensaciones que la compañía ha poseído durante bastante tiempo. El Público surge cuando yo trabajaba en el Ballet Teatro de La Habana, donde conocí a María Elena Diardes, una actriz muy especial. A partir de estas vivencias, imbricándola en una corriente que pretende crear una dramaturgia del gesto, nace **María Antonieta...** Hay muchas tendencias actuales de la danza que se dan cita aquí. Esta puesta surge de un espectáculo unipersonal, por la inspiración de poseer en la compañía a una actriz como Xenia Cruz, quien ha avanzado por diversos caminos de la coreografía; ella intenta, desde la danza, penetrar abiertamente en el teatro. Partimos de un ícono de Lorca, la figura de un marinero. Posteriormente, se incorporaron al proceso Sandra, Léster y Abel. No me parece que éste sea un es-

pectáculo de ruptura, como se ha dicho: algo tranquilo, eso sí; queremos colocar intenciones. Una posible lectura de nuestro interés: cómo un bailarín puede adentrarse en el mundo del teatro y cómo un actor penetra el universo de la danza.

¿Qué persigue con los actores al hacerlos partícipes de estas búsquedas?

María Antonieta... surgió de historias contadas por los intérpretes, del punto de vista familiar. Narra la fábula de una madre con tres hijos. La investigación partió de un recorrido por el devenir del personaje de la madre en el teatro cubano. El espectáculo fue organizado a partir de improvisaciones y pautas muy claras: una casa, la familia reunida, las ambiciones de los hijos, los secretos, la desaparición y la aparición de la madre convertida en un padre que no existe.

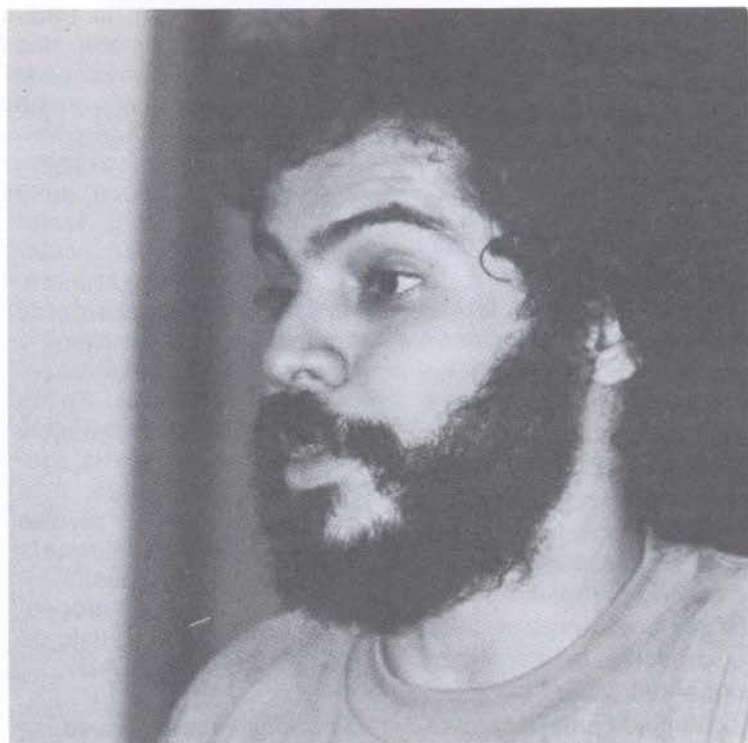
En **María Antonieta...** hay cuadros, hay color: el público se acerca, mira, saca la historia que desea y no hay compromiso de analizar un momento u otro. La dramaturgia se brinda, como la dramaturgia de la vida.

ENTREVISTA CON JOEL SAEZ

(Director del Estudio Teatral de Santa Clara)

¿Qué entiende por dramaturgia espectacular?

En todo espectáculo existe un tejido de acciones que no sólo son de carácter verbal; ellas tienen que ver con la materia misma del teatro: son éstos los distintos niveles en que se expresa una puesta en escena -los valores cromáticos, la gestualidad, los objetos... Estos son planos que operan, como sistemas de signos, dentro de cualquier fenómeno tea-



• Joel Sáez



EXPOSITO

tral, porque el teatro no es sólo palabra. En toda puesta hay un *performance text*, un texto espectacular -de las imágenes, del actor, de las composiciones, de la escenografía.

Ahora bien, en los últimos años y de algún modo asociado al teatro de vanguardia, se ha enfatizado en el trabajo con los lenguajes extraverbales, y de alguna manera se ha creído, a través de estas búsquedas, en todo aquello que no es palabra. El hecho se asocia también con una perspectiva interdisciplinaria que ha ocurrido en la vanguardia, cooperaciones con otros terrenos artísticos: la plástica, la música, la danza. En este tipo de teatro -que normalmente se comprende como vertiente a partir del *performance text*- se profundiza en estos lenguajes extraverbales, y en nuestro país actualmente hallamos grupos muy típicos en tal tratamiento del suceso escénico. Ciertos espectáculos no asumen la palabra como centro de su preceptiva, y no obstante poseen un elevadísimo poder de significación.

¿Puede Joel Sáez inscribirse dentro de esta corriente?

Sí. Desde muy joven, tal vez por razones generacionales o de sensibilidad, me autodefiní como un creador muy interesado en los códigos extraverbales. El espectáculo *El hijo* -el primero en que yo colaboré, que tuvo cierto reconocimiento en el teatro cubano a finales de los '80- no poseía palabras y comenzaba a especular sobre la imagen, la energía del actor. Después, he continuado en ese camino, aunque he trabajado la palabra intentando crear situacio-

nes polémicas entre el gesto y la expresión verbal.

¿Este devenir ha propiciado necesariamente nuevos cambios de comunicación con el público?

En última instancia se halla siempre la búsqueda de otro tipo de comunicación. Al variar el código, la forma expresiva, se varían los resortes comunicativos con el espectador. Es dialéctico. Una transformación del universo retórico es siempre una transformación de orden conceptual.

Una parte de mi generación estuvo muy marcada por la necesidad de cambiar el código teatral que habíamos heredado. En ello no había ninguna actitud iconoclasta, sino la añoranza de una autodefinición, de encontrar un arte que, en primer lugar, tuviese un sentido para nosotros y, en segundo, para el público. La intención consistía en conformar un discurso propio, pues ya el creador no se reconocía verdaderamente en la tradición en la que trabajaba. Nos sentíamos inconformes con el teatro de los '80 que, aunque funcionaba, no era la corporeización, en término de imagen, de nuestra sensibilidad, de lo que intentábamos ser. Tratamos, como obsesión personal, de reinventarnos el teatro. Tomamos de la tradición foránea algunos principios y paradigmas que devinieron estímulo para nosotros. En mi caso particular: la experiencia del Teatro La Candelaria, asociado a la semiología, a la revalorización de los niveles operativos extraverbales de la imagen. Y, por supuesto, fenómenos del teatro europeo: el Odín Teatret, el trabajo de Peter Brook o Grotowski.

¿Podría tildarse de novedosa esta «reinvención del teatro» en su generación?

Al menos novedosa entre nosotros. Muchas puestas que durante años me conmovieron y de las cuales aún hoy podría yo beber, no se parecían en lo absoluto al teatro que reinventamos para nosotros mismos y nuestros espectadores. Es algo muy importante: a lo largo de estos diez últimos años, gran parte de los creadores que continuamos ejerciendo hemos encontrado nuestro público. Para mí ha resultado siempre una curiosidad cómo una pieza que parte de mis profundas obsesiones como director, consigue entroncarse con las obsesiones de otro.

Nos planteamos esta premisa: debo ser muy honesto conmigo mismo y brindar al espectador algo en lo que yo crea artísticamente. Creímos en ese producto y lo elaboramos a partir de nuestras angustias; el hecho de ofrecerlo ha encontrado oídos receptivos. Se ha establecido un diálogo.

*¿Cómo se fue desarrollando en el Estudio Teatral de Santa Clara, hasta arribar a **A la deriva**, esta idea del texto espectacular?*

Como ya dije, a partir de nuestras obsesiones. Yo viví siempre en el teatro, pero tuve un conocimiento muy especial de éste cuando estudié en el ISA. Hubo algo extremadamente revelador: la elocuencia del cuerpo del actor; quedé seducido cuando a partir de ciertos experimentos, sentí el placer de la mirada sobre el cuerpo. Partiendo de las búsquedas corporales, del entrenamiento y de la proyección del espectáculo en sus distintos niveles, ha ido surgiendo una estética muy peculiar.

ENTREVISTA CON MARIANELA BOAN

(Directora de Danza Abierta)

¿Por qué la danza-teatro como vía?

La necesidad de mezclar danza y teatro comienza en mí por los temas que deseaba abordar, que no eran precisamente los grandes temas humanistas y generales típicos de la danza moderna, sino muy particulares. Los primeros espectáculos en los que trato de acercarme a la danza-teatro fueron **Teoría de conjunto** y **Lunetario**, relativos a una realidad muy específica. Temas aparentemente inservibles para la danza. Se hacía imprescindible la inclusión de la gestualidad y la postura cotidiana, la voz, el canto. Aunque no le llamo danza-teatro a lo que hago, sino danza contaminada; es diferente a la danza-teatro clásica.

En alguna ocasión ha referido que en los espectáculos de Danza Abierta confluyen diversos tipos de dramaturgia, que existen varias herencias, ¿cuáles son?

Eugenio Barba es el teórico que más ha influido en mí en cuanto a dramaturgia. Me interesa su idea del *performace-text*, de la correlación de tramas: la simultánea y la concatenada, y el texto como textura que se produce del tejido entre esas dos tramas. Comprendo, sobre estas premisas, que la dramaturgia es el trabajo de las acciones, y las acciones aparecen entonces como cada suceso de la escena, todo lo que ocurre; no sólo deviene acción lo estrictamente teatral, sino también la luz, el lenguaje del movimiento, la voz, el vestuario. Refiere la trama concatenada el hecho mismo de la suceso, de la continuidad de ac-

ciones. Pero en cada instante y vinculándose a ésta, aparece la trama simultánea o paralela. En el equilibrio entre lo que ocurre linealmente y lo que ocurre paralelamente, se basa mi dramaturgia.

¿En qué medida se integran los actores-bailarines al proceso?

De tanto aplicar los mismos principios, ellos han creado una esencialidad a partir de nuestras premisas creativas. Todo lo que se utiliza debe ser susceptible de transformación, de elaboración. Esto los bailarines lo conocen y lo manejan en sus propuestas. Se impone *a priori* un minimalismo subyacente: me interesa lo estricto y no lo decorativo.

¿Parte de un guión para elaborar los montajes?

No siempre lo he hecho, pero sí últimamente: ocurrió así con **El pez de la torre nada en el asfalto** y **El árbol y el camino**. Parto de textos escritos por mí, acumulaciones de ideas que anoto: es una sedimentación de criterios, de sueños, que dura un año. En este período de acumulación, recorto, hago dibujos, reflexiono, hasta comprender aproximadamente qué quiero hacer y cómo. El resultado final es un guión detallado, que me respalda a nivel teórico y estilístico y que, por supuesto, se transformará en el montaje, pero al menos me permite asistir muy protegida al proceso, respaldada por un hilván congruente de sensaciones, de suposiciones danzarias. De este modo, intento partir de varias posibilidades de una misma esencia, cuya materialización persigo.



• Marianela Boán

JULIO C. ROMERO

*Abel González Melo. 71

OTRO TANTO

PARA EUGENIO HERNANDEZ

Waldo González López

La última oferta de Teatro Caribeño da, al quehacer de su director general y artístico, el dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa, otra vuelta de tuerca, algo ya común en este creador, quien cada tanto sorprende a quienes lo tildan de defensor a ultranza de la negritud, olvidando piezas significativas que no abordan tal tema, como, entre otras, **Emelina Cundeamor** -en la que se burla del «negrito catedrático» que quiere hasta cambiarse el nombre, ya que no puede borrar el color de su piel-, **Alto riesgo**, y esta que ahora me ocupa, **Ochún y las cotorras**, en la que emplea elementos identificatorios de nuestra más popular cultura, sólo que aferrados a toda una poética conceptual con miras de aliento universal, tal acontece con otros momentos de su creación.

Mi querido colega Amado del Pino, en las notas al programa se refiere a lo tragicómico, tan común en nuestro carácter criollo, visible en **Ochún**... Y es bien cierto lo que apunta, en tanto tal rasgo tragicómico es estimulado por el dramaturgo con otras aristas habituales en su obra: la ironía, el humor (en todas sus vertientes) y un sutil manejo de conceptos, aforismos y proverbios que resumen su hondo conocimiento de nuestra idiosincrasia.

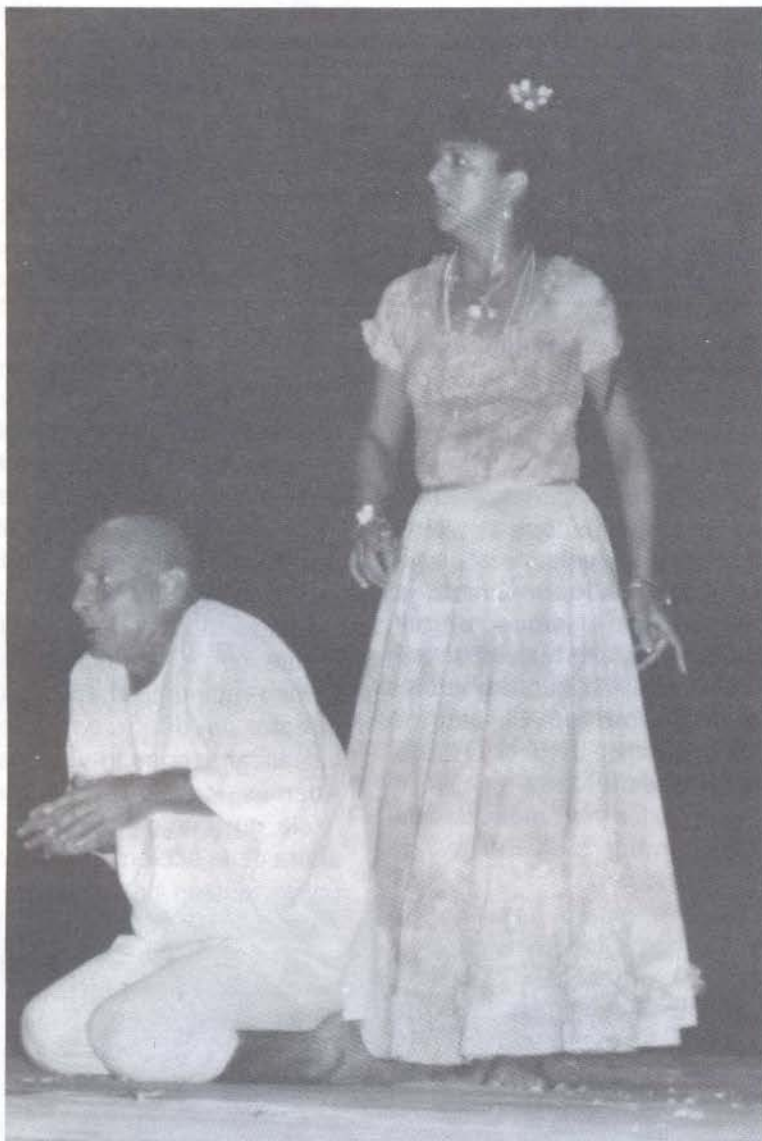
Si en **Alto riesgo** llevó al clímax la ironía, el escarnio, el doble sentido y otros aspectos del cubano, en **Ochún**... vuelve sobre los mismos, pero sin agresividad ni frontalismos como en aquella (que le valiera el Premio de la Crítica y numerosas presentaciones en Cuba y otros países europeos que aún continúan).


Con el talento que caracteriza al creador y su obra, Hernández Espinosa asume lo mejor de nuestra tradición teatral en su vertiente popular (léase el bufo, que ocupó una extensa e intensa etapa de 35 años en la escena del siglo XX), pero lo hace con el tino justo para «ni llegar ni pasarse», como solemos decir de nosotros mismos los nacidos en esta Isla.

En tal sentido, hay que destacar igualmente lo erótico (lo sensual y lo sexual) que nos caracteriza a mujeres y hombres quizá por nuestra savia mixtura de África y Europa, especialmente España, donde, como se sabe, los moros se ocuparon, durante cinco siglos, de mezclar su etnia a la original europea. Lo histriónico y una certera puesta son otros dos méritos que le debemos a Hernández Espinosa, quien, por su larga praxis en la dirección de actores, así como el traslado a las tablas de sus propias piezas, logra aquí otro instante singular en su vasto curriculum. Por ello, subrayar que la puesta es, más que eficaz, de indudable nivel y acierto es hablar con Perogrullo.

Si quiero, en cambio, destacar los desempeños del equipo actoral, aunque de algún modo me sucede lo de arriba. ¿Quién está mejor, quién toca con más precisión rasgos caracterológicos de su personaje, quién brilla con más lumbre...? Nada: son preguntas que no vienen al caso, pues difícil es la respuesta general o particular a cada una.

Sólo diré que tanto Nelson González (ese intérprete de mil rostros y caracteres que aún no ha sido reconocido en su justa medida), como las experimentadas (y un tanto olvidadas hasta su traslado para Teatro Caribeño) Sonia



 ALEJANDRO HDEZ GUASCH

Boggiano y Ana Aurora Díaz, así como la joven Estrella Borbón, se adueñan de sus *criaturas* dramatúrgicas y escénicas hasta el fondo mismo de éstas, pues las han incorporado con verdad y organicidad ejemplares en una labor de conjunto intensa y extensa, por ello más difícil y, en consecuencia, loable.

Creo, en fin, que con **Ochún y las cotorras** añade Eugenio Hernández otro tanto a su rica carrera, como gana nuestra escena, a la que tanto ha aportado este creador desde 1967 con la inolvidable puesta de **María Antonia**.

De entonces acá hay un vasto trecho recorrido, signado por el talento y el tesón, y confirmado por otros títulos necesarios como **Mi socio Manolo**, **La Simona** (Premio Casa de las Américas, 1977), **Odebí, el cazador**, **Lagarto Pisabonito** y las ya mencionadas **Emelina Cundeamor** y **Alto riesgo**, incluidas por este crítico en las antologías **La soledad del actor de fondo** (Ediciones Unión, 1999) y **Alto riesgo (Teatro cubano de fin de siglo)**, con cinco obras en un acto, de próxima aparición.

EL GROTESCO TRAS LAS HUELLAS DE A LOS MUCHACHOS

R.G.S.*

La historia de dos artistas populares, sus sueños, la utopía del triunfo anhelado, el afán de trascendencia mediante el arte, todos estos tópicos y otros más nacidos de los anteriores, se hallan presentes en **A los muchachos**, puesta en escena de Norberto Barruti, sobre la dramaturgia de Marisel Beltrán y Adriana Crespi, un dúo de autoras que se inspiraron en **El clásico binomio**, original de J. Ricci y R. Bruza. Esta propuesta teatral concitó el interés, la reflexión y la emotividad del público concurrente al IX Festival de Teatro de La Habana.

Este evento presentó una extensa muestra nacional variada, desigual en cuanto a logros artísticos, aunque contó con un núcleo significativo de espectáculos valiosos, no tan amplio como deseáramos.

Por otra parte, las representaciones foráneas resultaron extremadamente débiles, salvo excepciones muy honrosas, como **Madame Curie** por Nidia Téllez, del Uruguay.

Entre estas últimas puede colocarse **A los muchachos**, sencilla en su realización, que no simple, puesto que aborda el conflicto existencial y conmovedor de dos hombres que nos hablan de veinte años de amistad, de los deseos de éxitos artísticos compartidos. Desde la inmovilidad del pequeño espacio de un recodo de la pista circense, ellos imaginan un viaje hacia la fama y los aplausos; nos muestran, ante todo, la espera angustiada, las esperanzas truncas, la lucha infatigable por reafirmarse humana y profesionalmente.

El discurso espectacular de Barruti hace énfasis en los valores ideotemáticos de la pieza, la constancia de la voluntad, la persistencia del hombre por transgredir sus límites, más allá de contingencias momentáneas. Los intérpretes nos conducen emocionalmente por el intrincado camino del tiempo redimensionado; la batuta del director lo dilata para permitirnos visualizar sendas trayectorias vitales. Además, consigue que transitemos hacia un paraje más allá del aquí y ahora de la acción dramática. Sin embargo, existen algunos puntos muertos en la puesta, aunque de muy breve extensión, y los mismos nos hacen pensar en la necesidad de una mayor dinámica, de un ritmo más cambiante. El texto caracterizado por la síntesis del conflicto tiene en el diálogo la mayor virtud, y en la manera de contar la historia otro de sus aciertos, de ahí su encanto y la poesía de la nostalgia con la que logra involucrar a todos, emisores y receptores. Un dolor subyacente permeado de la sonrisa que lo alivia, nos hacen partícipes al remitirnos a otras zonas de la realidad, a otras profesiones donde también pueden ocurrir frustraciones y utopías irrealizables.

El alma del juglar porteño afincado en sus raíces más autóctonas, se materializa en el tablado por la interpretación de dos actores dueños de notables recursos histriónicos; me refiero a Gustavo Portela (*El Negro*) y Pablo Pawlowicz (*El Ruso*).



Pudiera hablarse, por tanto, de una obra cuyo sustrato más profundo está asociado a las angustias, satisfacciones, inquietudes por el reconocimiento a su labor de las gentes del teatro popular, herederas del circo criollo argentino, y del diálogo íntimo que establecen con su entorno. La actuación constituye un poderoso sostén del espectáculo. Tanto Portela como Pawlowicz emplean la voz de manera virtuosa, sobre todo privilegian el tono medio, tan necesitado en los textos intimistas y psicológicos. También cobra relevancia la riqueza de matices e inflexiones vocales que poseen sus caracterizaciones.

La gestualidad desplegada por los comediantes es rica, expresiva y, por supuesto, precisa; en ellos subyace la técnica del *clown*. Recordemos que *El Negro* y *El Ruso* son, ante todo, hombres de circo.

Los silencios entre las réplicas de los actores, así como las pausas, adquieren importancia porque se hallan enriquecidas de intencionalidad, por consiguiente coadyuvan inteligentemente con los códigos espectaculares que propone la dirección.

La focalización en el arte del actor se fundamenta en la recreación del gro-

tesco como estilo artístico que se evidencia en el enfrentamiento entre lo trágico y lo humorístico, punto de vista estético que consigue la personificación.

Por otra parte, reconocemos el lenguaje metateatral al que se remite el espectáculo, pues uno de sus referentes es el propio teatro, la cotidianidad del comediante.

Por último, tanto el vestuario, la escenografía y las luces conforman un todo armónico y consecuente con la proposición ofrecida en su conjunto. Que el arte es un sueño, pero también la dura y a la vez placentera satisfacción del trabajo diario y en primer lugar el empeño sostenido en busca de la perfección humana y creadora, la cual quizás un día nos conducirá al éxito, esas reflexiones nos deja **A los muchachos**. ¿Será que para el verdadero artista -así pueden calificarse personajes y actores en esta ocasión- el arte vale la pena? Creo que esa pregunta se encuentra respondida con pasión, ternura, rigor y humanismo por la Compañía de la Plata, cuya visita no olvidaremos.

*Roberto Gacio Suárez.

ARASH: ENTRE LA ALEGORIA Y EL SIMBOLO, LA POESIA

W.G.L.*

I

Entre las literaturas más antiguas, están las orientales, que se adelantaron en muchos siglos a las occidentales. Esas letras, que se nutrieron de la India, pasaron a Europa a través de los árabes. Son denominadas orientales las literaturas china, india, hebrea, persa, asirio-caldea, egipcia, árabe y japonesa. Rasgos generales comunes que las unifican son, entre otros: la religiosidad (que les provee conflictos entre las fuerzas del bien y del mal), la exaltación de la naturaleza (que se muestra animada de fuerzas divinas), el simbolismo (en el Oriente nace el mito: cuando el hombre oriental quería ofrecer una interpretación del mundo, acudía al principio de analogía. En ese sujeto, la imaginación siempre prevalecería sobre la razón y hay en toda esa literatura un uso muy valioso de la alegoría y del símbolo).

En el caso de la literatura de Persia o el Irán, posee una vieja tradición cultural, pero con preferencia la del tipo religioso o filosófico. A la más lejana antigüedad se remonta Zoroastro o Zarathustra que, según los estudiosos, se sitúa entre los siglos VI o V a.n.e. A él se atribuye el *Avesta*, libro sagrado de la religión monoteísta predicada por aquel célebre reformador, y su glosa o comentario, el *Zend*; allí establece dos principios antitéticos definitorios: el bien, la luz (Ormuz) y el mal o tinieblas (Ahrimán).

Entre los siglos X al XII, a raíz de la conquista musulmana, hay un renacimiento, cuando surge Ferdusi, el denominado Homero de Oriente, autor de la epopeya *El libro de los Reyes*, en la que canta las hazañas de Rustem y de Iskander o Alejandro, quien encarnaba para los orientales la idea del imperio universal.

En esa poesía existe una sencilla línea popular que idealizaba a los héroes y

sus proezas fabulosas... y fabuladas, multiplicadas por la imaginería y la tradición oral, amplificadas enseguida una y otra vez por ese anhelo del Hombre en realizarse comparándose, simbolizándose o alegorizándose con reyes, guerreros...

II

De esa larga época de épica han quedado mitos que llenan un posible espacio para la escena -lado ausente durante siglos y sólo ocupado por la poesía y la prosa. La epopeya, pues, a través de la mitología creada por aquellos pueblos mezclados en rica y diversa cultura, daría paso a manifestaciones carentes en la literatura persa o iraní.

Y un buen ejemplo de lo que antes dije es *Arash*, pieza del dramaturgo y director de cine iraní Bahram Bayz'ai -quien ha escrito más de un centenar de obras y guiones cinematográficos durante las últimas cuatro décadas. *Arash*, escrita en 1960 y presentada por primera vez en la Canadá de 1998, sería estrenada en La Habana, bajo la dirección de Sohél Parsa, en diciembre de 1999, como coproducción cubano-canadiense, bajo los auspicios de los proyectos Tiempos Modernos (conducido por Parsa) y Arte y Rito (por Yana Elsa Brugal), en el Centro Cultural Bertolt Brecht.

Como toda la épica antigua, *Arash*, en tanto literatura oriental y sus características vistas atrás, establece alegorías y símbolos cargados de belleza que, ya de entrada, ganan al espectador sensible con su narratividad y poesía, primero, y enseguida, con su rica semiótica que, mediante sus múltiples personajes -también simbolizados/representados por sólo cuatro intérpretes de valía- atrapan con su halo lírico, plenamente atractivo, sin que por ello

el ideario original del autor decaiga; al contrario, se enriquece el periplo mitopieza-dramaturgia (de Yana Elsa Brugal) -puesta. A ello debe agregársele el excelente dueto de Saskia Cruz y Kiki Corona en el diseño de luces y sonoro y composición, así como el de escenografía y vestuario del propio director artístico y del actor Simón Casanova, quien funge como asistente de dirección.

III

Arash. Madre tierra, esta flecha pertenece a Arash, quien alguna vez fue un pastor. El amor le ha entregado un corazón apasionado. Nunca ha tocado con sus manos un arco, nunca ha disparado una flecha. Nunca ha dañado ni a una hormiga, nunca ha puesto una trampa. ¿Quién es Arash que fue un desconocido al amanecer y a la puesta del sol todos los ojos del mundo están sobre él? Fue un guerrero y su arma más peligrosa fue su rebaño. ¿Quién es Arash? Un granjero ignorante, quien falla incluso al tratar de maldecir a los hombres que saquean su rebaño. ¿Quién es Arash? Una espalda arqueada a la cual la han cargado y cargado y nunca se quejó. Yo soy Arash, el hombre que una vez conociste como un hombre de devoción y piedad. Nunca me enseñaron otra cosa que amor y a espantar el odio. Y ahora tengo escorpiones en mi cabeza. Y ahora un hombre, un hombre imperdonable llamado Arash me ha marcado con su desgracia. El, Arash, está parado al otro lado de la tierra, en la cima de una montaña, como un espejo viéndome, y su corazón es el blanco de mi flecha. Un hombre tan impuro y desgraciado que fue castigado antes de ser puesto a prueba. Yo soy Arash, quien fue un ignorante al amanecer y ahora, al atardecer, sabe cosas sobre el mundo que no desearía saber. Me permití citar este extenso e intenso fragmento de la pieza por su belleza y porque en él está la síntesis de la obra. Se trata, acaso, de una antífona entre el protagonista de esta parábola, her-



 CUADRAS

mosa alegoría que, simbología mediante, ofrece una suerte de resumen de la literatura iraní, de uno de cuyos mitos partió el autor para su escritura. Se aprecia la enorme cultura del autor -cuya producción artística ha sido merecedora de premios en festivales de cine-, Bahram Bayz'ai, y del acertado trabajo conjunto de dramaturgia y dirección, de cuya conjunción ganó en eficacia la pieza y, en consecuencia, la puesta. Factor esencial del espectáculo es la actuación, que de forma coherente y destacada realizan Zoa Fernández, Omar Alí, Rafael Lahera y Jorge Treto

Arash, en fin, constituye un lúcido ejemplo de que la cultura antigua seguirá siendo (ay de quienes lo olviden) motivo impulsor, como siempre ha sido (¿hace falta mencionar a Shakespeare?), de nuevos caminos, de novedosas propuestas y de provechosos resultados artísticos.

*Waldo González López.

LA FLOR DEL AGUA

Ramiro Guerra

Un raro lirismo invadió el escenario del Mella en el IX Festival Internacional de Teatro de La Habana, cuando seis figuras desnudas y nacaradas se dedicaron a efectuar extraños ritos que tienen que ver con la trascendencia, la permanencia y la ausencia, la inamovilidad y el rápido devenir del hombre. Fantasmas de laca que exhalaban polvo como cenizas de fogatas apagadas, miembros humanos de porcelana que trazaban signos que iban de lo místico esotérico a lo orgiástico, de lo ingenuo a lo perverso sobre el mapa de la vida, que incluye junto a la meditación introspectiva los excesos animalescos del grotesco inconsciente.

El grupo chileno Auca Butoh, de Carla Lobos, supo sacar los fantasmas más oníricos de nuestras noches insomnes en transformaciones y metamorfosis sorprendidas, que tan pronto un trasto escenográfico se hacía hombre, como una virgen florecida y crucificada devenía bacante histórica, y cuerpos enlazados modelaban animales fabulosos, un varón de larga cabellera se convertía en lasciva Salomé, o un sátiro desnudo en zancos efectuaba juegos ambiguos con una adolescente.

La estética del Butoh japonés cultivada por Carla Lobos y sus huestes en **La flor del agua** ha logrado sorprender a la cultura danzaria universal con su impredecible aporte a la danza del fin de este siglo. Ushio Amagatsu, director del grupo Sankai Juku, una de las compañías niponas de mayor repercusión actual, dice del Butoh:

...danza experimental, revolucionaria, totalmente introvertida, que tiene que ver con su propio silencio inte-

rior. Los movimientos lentos acumulan una enorme tensión teatral.


Todo el espectáculo está en la línea divisoria entre las más radicales sensaciones y vivencias. La más constante es la abolición de las diferencias sexuales. No se trata de seres asexuados o travestis, sino de bailarines que se deleitan en la más compleja definición de su sexualidad polivalente, ambigua y siempre perversa.

El aspecto de la sexualidad quizás sea uno de los acentos más fuertes del Butoh, el cual, sin excluir el erotismo sensual a la manera occidental, se interesa más bien en la unidad filosófica de los antiguos ritos de fertilización: la sexualidad de lo andrógino, de la polivalencia de los sexos, de la duplicidad de lo unívoco. El desnudo del Butoh revelará --no tanto la desnudez física como la espiritual-- la desnudez filosófica del ser sin vestimenta ante las galaxias universales. Ivanka Stoianova en su ensayo **La danza de la crueldad** toca este punto y dice:

Hombre-mujer, mujer-niño, andrógino y homosexual, el cuerpo desnudo en la danza Butoh retiene la posibilidad y el sufrimiento de todos los cuerpos, listos para la resurrección, cuerpos supliciados que se queman y que hacen signo sobre sus propias hogueras.

El mundo onírico es una marea en que van y vienen los flujos de la emocionalidad, libre de los controles de la conciencia. Es en esas noches lunares del espíritu que aparecen los fantasmas blancos como asesinos de otros fantasmas, y esos terribles crímenes



 CAMAROZA

se suceden y generan otros oscuros, como la violencia del amor, de la posesión, de los salvajes transportes. Esta es también el área del Butoh: la de los sueños delirantes, de las sombras rugientes que crecen en nuestras pesadillas, sin palabras, ni sonidos, sólo en el movimiento de formas nacidas de nosotros mismos.

Estimo que ha sido un privilegio de nuestro Festival presentar este delirante, hermoso e inquietante, a la vez que tierno y feroz, espectáculo del Butoh chileno, buen ejemplo de los viajes de ida y vuelta de la cultura que definen lo que actualmente se llama interculturalidad. Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, los iniciadores del Butoh, estudiaron en Alemania las técnicas expresivas de Wigman y otros cultivadores del estilo. De vuelta al Japón desarrollarán una técnica propia que va a revolucionar toda la danza japonesa

existente hasta el momento, sin dejar de ser japonés. Ahora ese estilo viaja de nuevo al Occidente para regar su semilla por los continentes europeos y americanos, como otra acción de esos ires y venires tan propios del mundo de la danza, ejemplo de los cuales tenemos en la danza africana instaurada en el Caribe, la estancia de Noverre en Viena, de Petipa en Rusia, los periplos de Diaghilev en París, Pávlova en sus giras por el Oriente y Latinoamérica, Isadora en Europa, Walden y Sokolov en México, así como tantas otras transportaciones culturales danzarias bien conocidas. Hoy, de esta manera, podemos disfrutar de insólitos espectáculos, como el de Carla Lobos, aparentemente ajeno, pero bien cercano a nuestra cultura latinoamericana, en los albores de un nuevo milenio que quizás diga la última palabra en esto del multiculturalismo universal.

MARIA ANTONIETA O LA BENDITA CIRCUNSTANCIA DE *EL PUBLICO* POR TODAS PARTES

N.E.M.*

Nada es tan efímero como la vida en una Isla. Acosada y protegida por el mar, sumida en un canto que es siempre el suyo y el mismo, la criatura nacida aquí aprende a contentarse con la breve riqueza de un paisaje, de un baile único, de una palabra mezclada a la Patria y que se nos ofrece como sustancia salvadora: fe y amparo inexpugnables. Lo han dicho sus poetas, sus pintores, sus devotos. Lo sabe hoy, acaso como nunca, el cubano que a lo largo de la década se ha descubierto en las obras que cifran esa latitud, esa singular manera de pisar una tierra que se adivina firme sólo en nuestra memoria, esquiva y caprichosa, deslavada e imprescindible. Los años que marcan la despedida del siglo han devuelto al arte y pensamiento de la Isla esas nociones -cubanidad, insularidad-, que, a fuerza de repetirse, parecen parte ya de esa misma letanía bajo la cual muere y renace «rodeada de Dios por todas partes», inmersa en un gesto de comprensión de su naturaleza y carácter que recupera nombres que parecieron desterrados y ahora sabemos insustituibles, junto a los de quienes, desde aquí, develaron también esos conceptos. Pero si en los años ochenta, cuando esa recuperación ganó fuerza indetenible, podía ser la arcádica imagen acuñada por Lezama Lima en su «Noche insular, jardines invisibles» la que acrisolara parte de esa búsqueda, ya en estos escépticos días de los noventa el prisma mediante el

cual mejor nos parece definir nuestra cotidianidad ha cambiado al que Virgilio Piñera levantó en su no menos impresionante poema «La Isla en peso». Visión terrible, salvada únicamente por el amor de un pueblo hacia sí mismo, plena de versos esclarecedores y de enceguedora magnitud, ese poema ha cedido su primera línea a quien, desde la escena, junto a varios directores del momento, ha perseguido con tenacidad esa extrañeza -resuelta en gozo, en sufrimiento, en mezcla insólita de ambos estados- que es el vivir aquí. Carlos Díaz, director del Teatro El Público, celebra los primeros diez años de su compañía con un espectáculo que propone una vuelta a sus orígenes, del mismo modo en que sabe lanzar flechas de prometedor sentido hacia el futuro de su quehacer. Una vez más, tan cerca de ese mar que bendice y maldice estas costas, el Trianón ha abierto sus puertas al espectador que vuelve con la garantía de enfrentarse a una obra que le exigirá entrar en la polémica que, desde los inicios de esta agrupación, forma parte de su propia manera de ser.


¿Cuáles son los pretextos de **María Antonietta o la maldita circunstancia del agua por todas partes**? Acaso sea útil aclarar que apunto aquí *pretextos* y no *textos*, en la medida en que el espectáculo apela a un discurso verbal obliterado, donde se renuncia aparentemente a la palabra, y el código gestual que Carlos Díaz apprehendió en su co-



laboración con valiosas experiencias de la danza teatro a fines de los ochenta, gana el terreno que este mismo director concedió antes a un discurso dramaturgico validado desde una tradición canónica -Williams, Anderson, Camus, Genet, el propio Piñera, Sastre, Shakespeare, *et al.* La entrada al grupo de dos bailarinas, Xenia Cruz y Sandra Remy, aportó al diálogo con los principios coreográficos una intensidad que acaba dibujando en el escenario claves esenciales de esta pieza, a la cual sin embargo no me gustaría reducir bajo el membrete de la ya citada danza teatro. Carlos Díaz juega siempre a quebrantar determinados límites mezclando, en un gesto de preciso desenfado, elementos de fuentes diversas, y el abigarramiento y el exceso han ofrecido, en sus mejores instantes, una saludable dosis de novedad a la escena cubana que algunos pueden reconocer fervorosamente, al tiempo que otros prefieren ignorarla. Incómodo e ineludible, este director devuelve el legado de aquella labor suya junto a Caridad Martínez en una entrega que,

por encima de todo, es un reflejo de sí mismo, y recupera las obsesiones que han servido de eje a sus montajes anteriores: la madre, la familia, el poder, el tono festivo, el alto contraste con el cual puede el cubano transitar de la angustia a la risa más abierta, el sexo y el propio Teatro -y su Teatro-, para enfrentarlos en un espacio que le es autónomo y donde esas referencias textuales caen ante la necesidad de desenmascarar incluso los clisés que pueden habersele adjudicado. **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes** es, insisto, una intensa espiral que absorbe el devenir de El Público, un personalísimo ajuste de cuentas que, aun en sus imperfecciones, dan señal de algo que ha faltado tanto en los últimos destellos de nuestra escena: vida.

Si un elemento ha llegado a asombrarme en esta oferta de El Público, ha sido su sinceridad. Sinceridad que roza la más descarnada desnudez, al exponer ante el espectador un trabajo donde no se erige un texto mayor que pueda servirle de defensa a sus actores, sino

 CUADRAS

una idea que, concebida mediante un intenso proceso de ensayos, fue ganando dimensiones, al tiempo que se sabe aún inmersa en un proceso de ajuste y cambios que perfilarán, sobre la estructura general ya alzada, su potenciación. Eligiendo a jóvenes figuras, que no a intérpretes de reconocido prestigio, y lanzándolos al riesgo de dialogar con el auditorio mediante el baile o el gesto, que no la palabra, vía más explícita; trabajando sobre una banda sonora enteramente cubana y recomponiendo a manera de caleidoscopio esta mirada a la familia nacional, Carlos Díaz está anunciando, en cierto modo, qué elementos de los ya probados en su marcha le son aún imprescindibles y, al mismo tiempo, cuáles ya no necesita.

A través de una dramaturgia atomizada, compuesta por células de cierre desigual, entramos al mundo de esta María Antonieta tropical, madre de tres hijos a los cuales, evidentemente, no logró explicar todos sus anhelos. De ese conflicto parten las múltiples líneas del espectáculo, necesitadas algunas de una mejor definición en tanto puedan ofrecer una lectura que, al integrarse con exactitud en el trazado general, permitan al espectador asumir todas sus posibilidades. Así, pues, Xenia Cruz será esa madre a un tiempo tierna y posesiva que nos remite a otras tantas ya plantadas en la novelística y la dramaturgia cubanas; Sandra Remy, Abel Rodríguez y Léster Martínez, sus hijos. Entre ellos compondrán esa foto de familia que poco a poco se deshace, en cumplimiento con ese arco mayor de nuestra historia teatral, que ha elegido la destrucción del núcleo doméstico como su más potente eje. Alrededor de ellos José Manuel Domínguez y Alexander Varona serán el Viejo Amor y el Héroe, figuras hacia las cuales María Antonieta se dirige inevitablemente, a sabiendas de que, tras ellas, la muerte acecha de algún modo. Confiada en su resurrección, la madre reaparece como la Isla misma, gente de mar que se sabe

eterna mientras el océano siga nombrándonos. Sin embargo, reducir el espectáculo a esta mera enumeración de sucesos sería injusto: sus principios de alcance van mucho más allá, convirtiéndolo en una fiesta de la memoria espiritual del cubano, que asume el cabaret, el carnaval, los pasos fúnebres, la desacralización -palabra fundamental para acercarse a esta puesta- de los iconos patrios y sentimentales que nos sostienen. Son esos aspectos los que hacen de **María Antonieta...** una curiosa extensión de muchos de los avatares emprendidos desde fines de la década anterior por los artistas de la plástica, la escena, la mejor literatura y el cine del país, redimensionándolos ahora desde una postura que desborda su propia ironía y revisa lo conquistado (o no) desde un cardinal que tampoco se muestra contaminado fatalmente por la nostalgia.

Habría que mencionar, entonces, la intensidad de algunos momentos en los cuales, como ha sabido lograr Carlos Díaz en sus propuestas más brillantes, el actor y el público acaban confundiendo, en tanto cómplices de un hecho teatral que apela a las vivencias de ambos, al disfrute de una belleza determinada, al replanteo de la vida desde una postura que la asume en toda su variedad. A ello se dirige no sólo el desempeño de las notables bailarinas, sino también el de los demás intérpretes, entre los cuales destaca el dominio físico y pleno de comunicatividad del muy joven Léster Martínez, así como el deslumbrante vestuario de Vladimir Cuenca, abundante en citas a un pasado teatral que se refracta, incluso, en el del propio colectivo al cual regresa con una labor que, como ha sido siempre la suya, asombra por la eficacia y excelente acabado dentro de una propuesta general que se regodea en su alucinante eclecticismo. Las voces de Elena Burke, Carlos Embale o Mercedes Valdés, las melodías de la Aragón, la algarabía carnavalesca que nos empuja hacia el Bejucal donde nació el director de la

compañía, enmarcan secuencias que el espectador recordará en un espectáculo donde las escasas concesiones están fundadas en esa búsqueda del tan singular espejo que puede El Público colocar ante sí: un espejo en el cual se refleja junto a la intensa y extensa cantidad de rostros que también conforman esa familia cubana del Teatro, recompuesta una y otra vez, afirmando su pertenencia a una historia en la cual el rigor, los fracasos, los riesgos y los triunfos le abren un lugar irrefragable.

Ausencia de la palabra, diálogo sobreseído, gesto que procura un puente libre de malentendidos. Baile y movimiento en pos de esa identificación, familia y desarraigo, mar y tierra unidos. **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes** es un resumen incómodo de la década. Las propias circunstancias vividas en estos diez años no permiten un cuadro edulcorado, y Teatro El Público se abre a su propia celebración jugando sus cartas limpiamente. Alrededor de la puesta no ha faltado el debate: el auditorio se ha dividido entre quienes aprueban la oferta y quienes la rechazan, acaso por no hallar aquí esos recursos que Díaz ha prodigado sin dificultad en otros montajes, o irritados por la desacralización con que el espectáculo invita a ser comprendido. A lo largo del proceso creativo, como un espectador avisado pero silencioso, pude ver el crecimiento de esta labor. El afán intenso de recomponerla desde su origen me garantiza el ascenso que ahora las funciones están acelerando, y en las cuales puede advertirse el modo en que los miembros de esta aventura dialogan con su quehacer. Impregnado de un verdadero espíritu de fin de siglo, despreocupado y desenfrenado en su revisión de todas las escuelas patentadas en estos cien años y a la vez consciente del salto que implicará el nuevo milenio, **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes** invita a ser parte de esta propia fiesta que el grupo alza alrededor de sí, mirando sobre el hombro el camino recorrido, pero negado a convertirse en estatua de sal

que adorne algún sepulcro de ese cementerio que alguien halló en el actual teatro cubano.

Hace ya diez años, los espectadores se agolpaban en la sala Covarrubias para aplaudir una insólita trilogía de teatro norteamericano que no sólo recuperaba entre nosotros esas piezas antológicas, sino que además sabía devolverlas bajo un signo de verdadera novedad y transgresión. Era el inicio de lo que hoy sabemos una trayectoria firme, que nos exige en cada estreno una opinión expresada sin ambages. Digo esto y pienso en los rostros que, cada cual a su manera, aportaron rasgos y altura a lo que es ya El Público: Lillian Llerena, María Elena Diardes, Odalys Villamil, Luis Celeiro, Eloy Ganuza, Pedro Sicard, Javier Fernández, Jorge Perugorría, Mónica Guffanti, Adria Santana, Carlos Acosta, Caterina Sobrino, Leandro Espinosa, Yeyé Báez, Xiomara Palacio, Raúl Martín, Déxter Pérez, Danny Lima, Lidice Núñez, Broselianda Hernández, Roberto Bertrand, Fernando Echevarría, Héctor Eduardo Suárez, Carlos Miguel Caballero, Leticia Martín, Consuelo Castañeda, Quisqueya Henríquez, Joel Cano, Vladimir Cuenca, Armando Correa, Abilio Estévez, Juan Piñera, Ulises Hernández, y tantos otros actores y artistas. He querido creer que en **María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes** esos nombres, de algún modo, están presentes. He querido creer que esta obra rinde homenaje no a la pompa y el vano orgullo que tantos reclaman para sus aniversarios hoy en nuestra escena, sino a la simple, intensa e ineludible vida que, en estos diez años, ha sabido preservarse dentro del grupo por encima de cuántos obstáculos. Acaso en esa sincera foto de familia, deteriorada por el tiempo y la cercanía del mar que alza este espectáculo, esos rostros estén asegurando el aplauso que, en la próxima década, y ojalá también que en las siguientes, sigan arrancándonos ese gesto veraz que ha sido hasta hoy Teatro El Público.

*Norge Espinosa Mendoza.

ARGOS

NAVEGA HACIA BRECHT

Mercedes Santos Moray

En dos ocasiones el grupo de Teatro Argos ha incorporado a Bertolt Brecht. Primero asumió una de las piezas iniciales del dramaturgo alemán, su polémica **Baal**, presentada en el sótano del Buendía, entre bandas de rock, en un ambiente cuasi impresionista. Ahora, también en el entorno de la Plaza de la Revolución, pero en el noveno piso del Teatro Nacional, en un espacio que no se utilizaba desde hacía mucho tiempo, se lanzaron de nuevo a remontar las tentaciones y los obstáculos, pero en esta oportunidad navegaron hacia una de las obras más maduras del teatrero universal: **El alma buena de Se-Chuán**, la misma que montó, pero en 1959, el maestro Vicente Revuelta y que tuvo, en el doble rol protagónico de Chen-té y Chui-tá, a su hermana Raquel.

Ahora, desde la lectura del talentoso Carlos Celdrán, y con una joven actriz que mostró sus méritos ya desde **La tríada** (primer montaje de este colectivo, hace casi tres años, en el local del Teatro Obstáculo), Zulema Hernández, volvimos a revivir el encuentro del *alma con su sombra*, entronizados en una ciudad que, por su trascendencia y también por su vigencia, resulta mítica y que, con el trabajo de Argos, hace una virtual referencia al entorno cubano, desde la médula del texto, en lectura obligatoriamente subliminal, pero sin caer en el intrascendente cubano de otras puestas.

Porque, afortunadamente, estamos ante una reinterpretación de Brecht, cubanísimo en su conceptualización

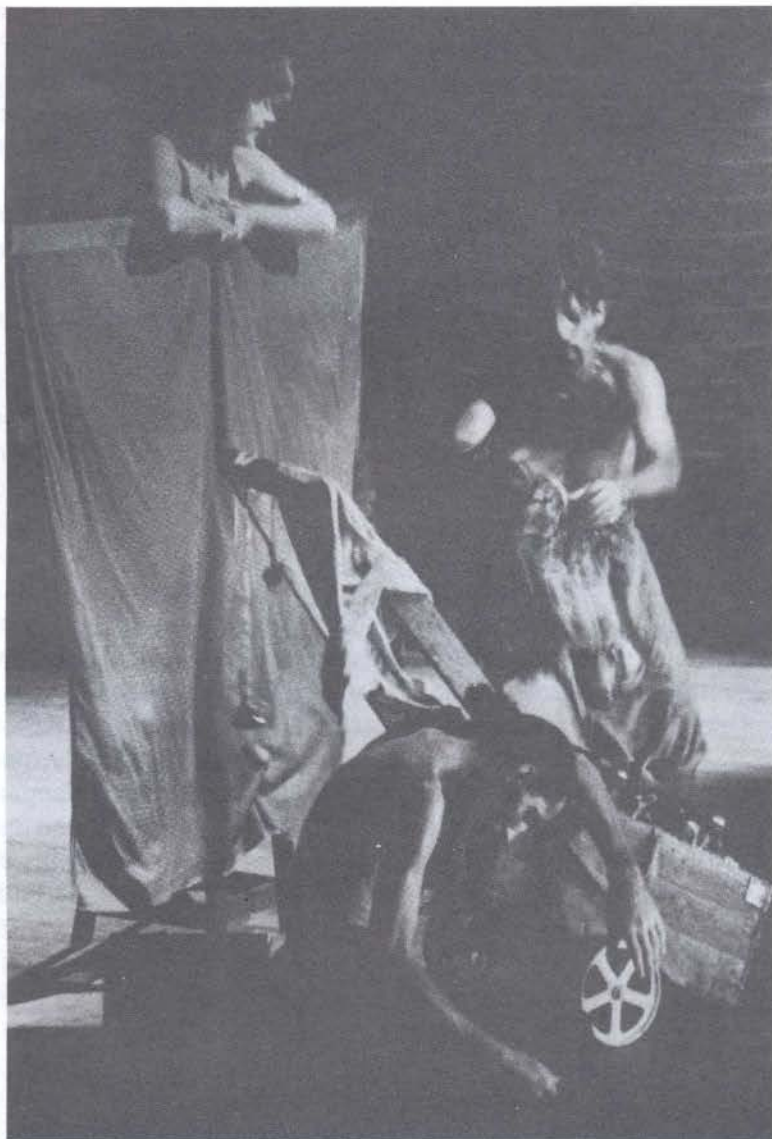
escénica, pero no de proyección populista. Un Brecht que nos conmueve sin dejarnos de hacer reflexionar, y que incluso nos conduce por los senderos de la mejor humorada, con acento ostensiblemente lírico, en ocasiones, cuerpo imprescindible de una poética de la meditación, esa que presenta Celdrán hoy, como antes lo hiciera Vicente, desde el rescate de un Brecht que no es ajeno a Stanislavski, porque ambos teatreros han sabido aprehender la visión de la vida, de su ser individual y de su habitat social, sin excluir el horizonte de los sentimientos. Así, esta puesta de Argos, y de Celdrán, expresa una fuerte dosis de naturaleza emotiva que el espectador asimila, y de un acento existencial, relectura *per se* de lo histórico, donde el público entra a cuestionarse -valga el anglicismo- su propia vida, en un proceso activo de retroalimentación artística, vía que también puntualiza el carácter gnoseológico del dramaturgo alemán.

No estamos, afortunadamente, ante una versión epidérmica que intente decodificar a Brecht para trasladarlo a una cubanización simplificadora. Celdrán y sus compañeros nos salvan de tal irreverencia y, sobre todo, de tal manquedad estética. Este montaje es el evidente producto de una investigación, soporte conceptual de una praxis artística, de sustancia experimental, que asume el texto de un clásico para redimensionarlo y establecer un contrapunto, a veces paradójico, pero nunca desdeñable, con el auditorio, que

es, por cierto, mayoritariamente joven y que sabe superar las dificultades materiales (el local todavía inapropiado por sus carencias, el calor, el elevador que a veces no funciona, etcétera), porque la magia del teatro, del buen teatro, es el mejor reclamo.

Argos trabaja para la inteligencia y la sensibilidad, y así lo demuestra con **El alma buena...** Aquí no se subestima la capacidad crítica del público, ni su talento ni tampoco los implícitos recursos de la comunicación afectiva. Todo está puntualmente en función de ese milagro, desde el diseño del vestuario, la escenografía funcional, el manejo de las luces y la utilización dramática de la música, todo en calidad de protagonista y no de decorado, así como un trabajo con el movimiento, la gestualidad y el desplazamiento actoral que redundan en la dinámica de la representación, esa que nos hace copartícipes de la trama y de su lectura entre líneas, con el don de la naturaleza epistemológica de la expresión teatral.

Durante varios lustros, desde los años 60 a los 80, el teatro y la teoría dramática de Bertolt Brecht fueron objeto de serios debates en nuestro país, y también de una infeliz *mimesis*, por ello escasamente creadora. Sin embargo, y tras la experiencia de tres décadas, asimilado el fenómeno en su esencia, y no en su apariencia, superadas las extrapolaciones que hubieran hecho palidecer o reír al propio dramaturgo alemán, ahora revive en nuestras tablas, pero con aliento propio, resultado de un justísimo reclamo de actualización que no traiciona ni a su letra ni a su espíritu. Confieso que acudí al teatro, en compañía de una amiga, la actriz y directora María Antonia Plascencia, a ver



 CUADRAS

cómo actuaba su hija menor, Tané Martínez, en un pequeño papel, el de la cuñada, y lo hice llena de temor... Volver al Brecht me asustaba porque no soporto ir al teatro para presenciar el descubrimiento del cartón-tabla y del fetiche que carece de sangre y vida.

Por eso, Carlos Celdrán, a quien conozco desde su trabajo como guionista de *Papeles secundarios*, esa polémica pero excelente película que, hasta el momento, es una de las mejores que se ha producido por nuestra cinematografía, y que tuvo, ya en 1989, como

base sustancial de su argumento el teatro, y algunos de sus más complejos tópicos contemporáneos, en la Cuba de los 70, fue un apelativo a mi asistencia, y luego de ver la puesta, en dos ocasiones, una afirmación que esperanzadoramente me habla de la presencia activa de Brecht desde la refuncionalización de su mitología escénica, con una lectura que también puede ser polémica y, por eso, necesariamente vital.

Ya es hora de ver, nuevamente, en nuestras salas y colectivos teatrales, estas obras, pero ahora no bajo la dogmática de la fe, que sería verdaderamente *demodée*, sino desde la angustia de la creación, con la misma voluntad de riesgo que tuvo su autor cuando escribió esos textos y concebía sus tesis, no como un comodín de fórmulas preestablecidas, a la manera de un decálogo bíblico, sino de la piedra sillar que estimula al error, elemento consustancial de la creatividad humana, del talento, la pasión y la sensibilidad, válidos senderos que nos retroalimentan a diario, y que debe servir para enfatizar, en correspondencia con la demanda del público y, en especial, de los jóvenes, para replantearse qué se está haciendo y qué se puede hacer en el teatro cubano, aviso que toca a todos por igual, actores, dramaturgos y directores, y del que no puede ser ajeno tampoco la institución que nos rige, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Es cierto que en el Teatro Argos no todo el *team* tiene las mismas dotes interpretativas ni el mismo nivel técnico ni la misma experiencia actoral. Se evidencia la calidad de Alexis Díaz de Villegas, a quien recordamos en aquel memorable «árbol del pan» junto a Víctor Varela y a Barbarita, actor que ahora, en Argos, es quien logra mejor volumen en la proyección de su voz..., ni que todos alcanzan, en el reparto de **El alma...**, la tensión interior lograda,

con autenticidad, convincentemente, por Zulema Hernández -joven actriz que debe seguirse con atención, aunque es necesario que trabaje más en cuanto a proyección de la voz-, como otros actores, en especial, Ezequiel Verde, quien debe interiorizar el trabajo con la articulación, rasgos estos de naturaleza técnica que, de conjunto, deben trabajarse más en Argos.

Pero es indudable que, además de los más sobresalientes en esta puesta -Zulema y Alexis-, también resultan coherentes, en sus papeles, Esther Cardoso, Verónica Díaz y Jorge Luis Hidalgo, sin olvidar que, en el «calentamiento» de las representaciones, el grupo fue puliéndose y mejorándose a sí mismo, por eso, en algunos momentos, ajustada más la dinámica del colectivo, pudieron remontar la lentitud de un demasiado largo primer acto y mantener la dialógica orgánica del segundo. Como en la incorporación de su doble rol, Zulema alcanzó más fluidez en Chui-tá, personaje quizás más fácil de montar, ya que todos llevamos nuestro demonio a cuestas. Pero en Chen-té es donde la actriz debió esforzarse. Ciertamente cuando concluye la pieza, y (nos) grita auxilio, sus dotes interpretativas se acrecientan, porque allí es cuando se alza ella, para adueñarse por completo de la escena, con un desgarramiento que resulta conmovedor.

El teatro, lo sabemos, no sólo se realiza con talento y corazón. Son necesarios los recursos materiales. Argos contó, amén del esfuerzo personal de sus miembros, con el apoyo de varias instituciones, como la Fundación Ludwig de Cuba, el grupo de Teatro El Público, la Fábrica de Tabacos Partagás y Habanos S. A. (la pieza explica de por sí la lógica de tales referentes cigarreros), *et al.* Pero sí debemos subrayar, porque lamentablemente en Cuba resulta un suceso poco común y mucho menos generalizado, que Argos contó con die-

ciocho representaciones de **El alma buena de Se-Chuán...** (bien conocemos del sacrificio de meses y meses para sólo poder mantener en escena una obra un par de fines de semanas, y esto, de por sí, no necesita de más comentarios)..., tal experiencia escénica les permitió madurar el trabajo, pulirlo, despiezar su propia concepción y estructura, mensurar aciertos y desaciertos, enriquecer el montaje gracias a la intensidad de la comunicación con el público. Creo que este antecedente debe servir de estímulo y de acicate, y también para el análisis, porque tales ejemplos deberían extenderse...

Soy de quienes piensan que, en el universo del teatro, debe y puede haber espacio para todos los estilos y experimentaciones, desde el naturalismo más tradicional hasta el laboratorio más abierto... Soy de quienes votan por la pluralidad y no por el dogma de la verdad absoluta, única e irrepetible...; gracias a Einstein (Albert, por supuesto) y a la propia vida, soy de quienes creen en la teoría de la relatividad.

Por eso, me complace el trabajo de Argos con estas almas buenas..., como gusté de su debut, como grupo, con **La tríada**. Me gusta constatar que, entre nosotros, hay vocación de investigación y búsquedas... y ver cómo se acercan los jóvenes, actores, realizadores y espectadores al teatro para asumir el reto de lo infinito -porque en su infinitud es que asumo el arte y la literatura- sin esquemas preconcebidos ni espíritus paternalistas ni pueril diletantismo de ocasión, tras el último ismo o post-ismo...

Y es que un texto brechtiano, como **El alma...**, nos lleva, y así lo ha alcanzado este montaje, a debatir sobre nosotros mismos, sobre nuestra propia angustia existencial, desde el horizonte de lo ético, para adentrarnos críticamente en el cuerpo contradictorio, y nada simple, de las relaciones interperso-

nales, en una época que, como ésta, expresa y manifiesta, aunque a veces se edulcore por algunos, la crisis de valores que vivimos, ya en este fin de siglo y de milenio, globalizadamente todos los habitantes del planeta.

Entonces, nos debatimos sobre los temas más *espinosos* y *transgresores*: *el amor y la amistad*... Sí, el amor y la amistad en un contexto donde se imponen no ya las bajas pasiones, o los intereses mezquinos, sino la sombra del dinero, y la presencia, creciente, de la manipulación de los sentimientos, propios y ajenos..., porque ser honestos, sinceros y auténticos con nosotros mismos y con quienes nos rodean siempre tiene un saldo peligroso, posiblemente el de nuestra vida o nuestra muerte..., por eso, bien lo sabía Brecht, el *alma buena* tiene que acudir a pedir el auxilio de su *sombra* para sobrevivir y enfrentarse a los diablos que lo rodean, so pena de perder su *mismidad*, en el desconcierto del cotidiano existir... Esta es la sustancia que da actualidad a esta puesta y la necesidad de llevar a las tablas cubanas la pieza de Bertolt Brecht.

Tales interrogaciones se nos abren, por su cobrada vigencia, y eso lo entrega coherentemente la puesta de Argos, con genuina sensibilidad. Hace de Brecht un elemento lúdico y cognoscitivo, un necesario punto de giro entre el análisis y la reflexión y los campos de la emotividad que no son ajenos ni extraños a la crítica, y todo, sin dejar de divertirnos, en justo equilibrio de goce estético, con lecturas plulares y polémicas, de singular crudeza, las que nos hacen acudir al teatro para dialogar con actores, y una obra que nos permite defender nuestra verdad a los que todavía optamos por vivir como uno o una es, renuentes a la miseria de la mentira y de la enajenación, como lo quería el propio Brecht.



TRAZADOS EN EL AGUA

Roxana Pineda

«He arado en el mar...», afirmó desde el fondo de su alma Virgilio Piñera. La expresión, en síntesis perfecta, dibuja en imágenes la angustia que acompaña siempre al verdadero artista, al verdadero creador; aquí el mar habla de la isla, de la isla grande, y de esa otra isla que fue para Virgilio y es hoy para nosotros el teatro. Isla flotante la llama Eugenio Barba cuando caracteriza la actitud de concentrarse en el cultivo y la preparación de esos pequeños espacios que debemos hacer crecer y proteger. «El teatro se escribe siempre sobre el agua», dice Peter Brook para reflejar la angustia de los actores que ven morir cada día lo que con tanto afán hacen vivir. Estas coincidencias, y hay más, indican una condición del teatro que no es cuestionable: su naturaleza efímera; de ella se deduce también la magia que le pertenece y aquello que lo hace diferente y en contradicción perdurable.

Trazados en el agua, el libro de Omar Valiño que ahora debo presentar, recurre, insiste en la imagen y propone un viaje a vela. ¿Cómo vencer al tiempo, cómo dejar impresas las huellas de un arte que se va justo en el momento de hacerse? ¿Cómo apresar el espíritu, las corrientes de este golfo, cómo recoger en la orilla los caracoles e identificar su origen, cómo luchar contra la corriente, cómo descontaminar las aguas sobre las que se vierten tantas miasmas de un mundo cada vez más abocado al cartón, al vidrio y al aluminio, a la lata y al OK

sir? ¿Cómo izar vela blanca y sin redes para no afectar el ecosistema, recoger de la superficie esos tenues pliegues que un movimiento oculto, constante y perturbador provoca?

«Hay demasiada agua en ti, pobre Ofelia, me prohíbo las lágrimas.» Como Hamlet ante el cadáver de la hermosa Ofelia, no es éste un momento de lamentaciones. El crítico de teatro tiene un poder que muchas veces ignora y otras tergiversa en su afán de creerse más importante que el teatro mismo. Esta actitud ridícula hasta el cansancio le impide la lucidez para convertirse en un compañero de viaje sobre las aguas. Le impide vislumbrar sobre la monotonía del paisaje aquellos cayos vírgenes o aquellos pedazos de tierra que, arrasados por el sol, son la constancia de la vida y de la posibilidad del hombre sobre esa inmensidad inconmensurable, agotadora y aterradora que es el océano. Esos pedazos de tierra que el crítico muchas veces no quiere visitar son el teatro, las angustias de los actores y directores, la presión del crear, la permanencia de una actitud de transformación de vida que, aunque distante o velada, está allí, quiera el crítico o no, le agrade al crítico o no. ¿Les importan a esos islotes, a esos cayos, que el viajero del barco pise su orilla y marque con sus huellas la arena que el viento luego desdibujará? El islote no habla, el viajero da cuenta de él. Cuando los movimientos geológicos cumplan su parte, la isla crecerá, se convertirá en continente, o el mar la engullirá y

pasará a convertirse en fósil; o en el peor de los casos, no dejará trazas de su existencia en este mundo. Como el teatro. Si el viajero registra la existencia, la memoria podrá salvaguardar una parte. Pero el problema mayor para el crítico, que a estas alturas ya podemos identificar con el viajero, no capitán de barco ni grumete, viajero; para el crítico, digo, el peligro mayor es el registro que dibuja, las palabras que selecciona, la visión que petrifica en blanco y negro para la eternidad. El alcance de ese diagnóstico se convierte en piedra, una mole que pesará por los siglos de los siglos sobre el pellejo del teatro. Morirá el teatro en su natural hacerse y deshacerse, morirán los actores y sus personajes, pero quedarán registradas para siempre las palabras que los críticos, muchas veces como representantes de la sociedad, erigieron alrededor de ese arte que se escribe sobre el agua. De ahí la responsabilidad, el sentido de pertenencia, la entrega que se hace necesaria, el estudio, la comprensión; de ahí la relatividad de la mirada del viajero obligado a poner en duda sus propias preguntas para llegar a lo más profundo sin pervertirse.

¿Quiere esto decir que no es importante el crítico de teatro? Cuidado. Esto quiere decir que es necesario, que la mirada crítica sobre el arte colabora para desbrozar el camino y se convierte en muro de referencia para que el viaje sea siempre mejor y descubra nuevas rutas hasta las Indias; pero el crítico tiene que saber que él no es el protagonista, que él no es Dios, que él no dictamina como especialista de control de la calidad lo que sirve o no sirve. El crítico tiene que tener también el alma del viajero, el alma del navegante, la sensibilidad de un artista. Peter Brook afirma que «el crítico vital es el que se ha formulado con toda claridad lo que el teatro pudiera ser, y tiene la suficiente audacia para poner en riesgo su fórmula cada vez que participa en un hecho teatral», o como ha dicho Graziella Pogolotti, a quien Omar y yo tanto admiramos, el crítico está obligado ante la obra de arte a desentrañar las claves y a partir de ahí hacer una propuesta de lectura.

Parecería que todo cuanto he dicho no tiene mucho que ver con una presentación, con una

invitación a leer, sin embargo, yo creo todo lo contrario. El libro que presento, **Trazados en el agua**, de Omar Valiño, me provoca este cúmulo de reflexiones, me abre estas preguntas y me invita a viajar encaramada en un barquito de vela sobre las aguas del teatro cubano. Que un libro crítico sobre el teatro logre salir a la luz es ya algo raro. Que un libro de ensayo sobre el teatro cubano logre despojarse de la hojarasca y la banalidad, ser atractivo, agudo, con un lenguaje preciso sin ostentación terminológica que esconda el parasitismo cultural o la ignorancia o la mediocridad, es algo más raro. Y que un libro de ensayos sobre el teatro cubano se sumerja sin acualón ni patas de rana en el centro del quehacer del teatro cubano actual, es un gesto de valentía y responsabilidad, de eticidad profesional que no hay que agradecer y sí hay que «denunciar».

No existe en la práctica teatral cubana una vocación sistemática de indagación sobre el oficio. Lo que queda es esa mirada del crítico que antes traté de caracterizar con todos sus peligros. El teatro, es decir, los oficiantes del teatro, los artesanos del teatro, activos a pie de obra, malos, buenos o regulares, merecen el reconocimiento del artífice, de ser el que afirma, el que produce huellas y hace caminos. Como se trata del arte, al final cuentan también los resultados, la contribución a conformar una imagen cada vez más compleja, hermosa y conmovedora de nuestro tiempo.

Invito a todos ustedes a sumergirse en los trazados de estas aguas nada tranquilas y anodinas. Los invito a que compartan las angustias y los descubrimientos. Y los invito a visitar el teatro para que sean testigos de una de las aventuras más apasionantes que el arte del hombre vivo puede ofrecer. Los estoy invitando en nombre de Omar, quien, a fin de cuentas, esta vez, es el capitán cuidadoso y amoroso de este barco y sobre esta isla. Ojalá podamos decir alguna vez «He arado en el mar», y entonces estas palabras mantengan la angustia del creador verdadero, pero puedan expresar también el placer de recoger lo que se ha sembrado.



PRIMER DE DIRECTORES

El Primer Encuentro de Directores de Teatros Principales del país se celebró en la Atenas de Cuba, del 1ro al 3 de noviembre, con el coauspicio del Consejo de las Artes Escénicas de Matanzas y del Consejo Nacional.

En una apretada agenda de trabajo los directivos de las instituciones reunidos en el Teatro Sauto, -Monumento Nacional-, junto a especialistas, funcionarios y personalidades del ámbito teatral, analizaron y debatieron en conjunto por primera vez aspectos relacionados con el teatro y la política cultural del país.

En las sesiones de trabajo, los presentes coincidieron en que es necesario conocer el conjunto de experiencias históricas, no con el ánimo de criticarlas, ni de copiarlas, sino para comprender la necesaria reorganización de la vida teatral en aras de desarrollar el teatro en la Cuba actual.

También se reconoció que las instalaciones teatrales son privilegiadas desde el punto de vista arquitectónico, por lo que le transfiere al entorno una jerarquización que es necesaria que toda la población reconozca, pero como sitio que irradie cultura y arte. Se subrayó que, por lo general, las manifestaciones de Artes Escénicas emplean como códigos de comunicación la palabra, permitiendo así su combinación con otras manifestaciones; esto posibilita atraer no sólo al público interesado en el hecho teatral, sino a diferentes segmentos de la población, incluyendo otros intelectuales, lo cual permite que el lugar se convierta en un permanente encuentro.

Con relación a la programación, aspecto que suscitó varias intervenciones de los presentes, se llegó al consenso de que cada provincia -atendiendo a sus propias características- diseñe su programación de manera balanceada y sostenida, incluso en aquellos territorios en que el teatro tiene una función polivalente.

En las presentaciones de espectáculos para niños, se consideró necesario trabajar estrechamente con las escuelas, con la finalidad de no sólo habituar a los pequeños en el disfrute de los espectáculos, sino también para que aprendan a valorar el quehacer de la institución.

Con relación a las presentaciones de espectáculos para los jóvenes, se acordó que es necesario instrumentar temporadas coincidentes con las distintas estaciones del año, para así posibilitar a los que tienen régimen de estudio interno asistir al teatro en el momento que les sea posible.

En la reunión se abordaron también otros temas relacionados con la promoción, la información, el equipamiento técnico, plantillas y salario, trabajo con la comunidad, rentabilidad, captación de divisas, convenios de trabajo con el Centro Promotor del Humor, Artex y otros organismos. Mientras que en la última sesión de trabajo los participantes acordaron pronunciarse por:

El reconocimiento del teatro como centro de la vida cultural del lugar donde están emplazados. Que los teatros principales del país tengan un carácter cultural integral en correspondencia con su especificidad.

Como estrategia de integración de las instalaciones teatrales principales del país continúen los encuentros de directores de teatros con la rectoría del CNAE.

Trabajar por la creación de un sistema que permita la integración de las instalaciones teatrales del país, independientemente de su subordinación para preservar y enriquecer la imagen de estas instituciones.

ENCUENTRO DE TEATROS DEL PAIS

Jesús Barreiro Yero

La necesidad de constituir y/o revisar la composición del Consejo Asesor del Teatro para que incluya tanto a intelectuales y personalidades de la cultura de la comunidad, como a organismos e instituciones que pueden contribuir al fortalecimiento de la institución.

Destacar la importancia de la figura del director de teatro como un gran promotor y animador cultural.

Propiciar el acercamiento de la crítica a la vida de las instituciones teatrales, y de este ámbito a los medios correspondientes.

El diseño de una programación coherente acorde con la caracterización de cada teatro, teniendo en cuenta las prioridades a partir de estudios de público, conocimiento de la tradición de la comunidad, conocimiento de los repertorios teatrales y de la cultura en general.

Crear un sistema de giras nacionales sobre conceptos que no sólo tengan en consideración el nombre de la agrupación artística, sino también la calidad del espectáculo, la introducción de nuevos valores y la ampliación del repertorio.

Se estudie la protección de aquellos géneros del arte que aunque no sean viables económicamente, sí constituyen una necesidad su preservación por su significado cultural.

La necesidad de introducir cambios al sistema económico que facilite el manejo del presupuesto y que permita la eficiencia en la gestión para la obtención de ingresos, así como la posibilidad de que los teatros puedan asumir sus propias producciones.

Que se tenga en cuenta en la elaboración de circulares y resoluciones no sólo las características de los teatros de Ciudad de La Habana, sino también los del resto del país.

Se elabore una nueva propuesta de estructura de los teatros, acorde con las circunstancias actuales, que incorpore la estimulación de los recursos humanos y la categorización de los teatros.

Que se elabore una estrategia de superación técnica y profesional de los recursos humanos.

La necesidad de una política para la escenotécnica de los teatros que contemple el mantenimiento de los recursos actuales, la recuperación de los mismos y la adquisición de nuevo equipamiento.

La creación de relaciones contractuales entre los artistas y las instalaciones de teatro que permita la protección de la programación y exija la disciplina profesional del talento artístico.

La necesidad de compatibilizar las reglamentaciones de las formas de pago del talento artístico y profesionales de las instituciones teatrales.

Se valúe el sistema de relaciones con Artex, en particular lo referido a la utilización de los fondos de los teatros en las cuentas de Artex.

La participación en comunidad 2000 para reafirmar el enfoque de trabajo comunitario de las instalaciones teatrales.

Trabajar por una mayor eficiencia funcional de los teatros principales en función de su imagen, perfeccionando los reglamentos internos e introduciendo las vías técnicas de Marketing, el uso de patrocinio, etcétera.

Con el propósito de convertir cada institución en centro de la vida cultural y con la voluntad de trabajar unidos, los directivos de los principales teatros del país concluyeron su primer Encuentro.

TABLILLAS



VIII FESTIVAL DE TEATRO CAMAGÜEY AÑO 2000

«LA MEJOR PLAZA PARA LA MEJOR OBRA»

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Camagüey, el Sectorial de Cultura de esta provincia y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, convocan al VIII Festival de Teatro de Camagüey año 2000, a celebrarse entre el 29 de septiembre y el 8 de octubre en esta ciudad. Fiesta del milenio de los teatristas cubanos.

En esta edición el Festival de Teatro de Camagüey tiene el propósito de confrontar las más diversas líneas de creación del teatro en su tradicional muestra competitiva. En el concurso podrá participar todo el universo de la producción escénica nacional con obras para niños y del teatro dramático (o para adultos), estrenadas entre el 1ro. de octubre de 1998 y el 1ro. de mayo del 2000.

El intercambio artístico se verá enriquecido con diversas modalidades de reflexión y diálogo sobre el teatro, en espacios a los cuales podrán acudir los creadores, críticos y el público, como ya es habitual.

Un jurado, conformado por prestigiosas personalidades del arte escénico nacional, otorgará los premios a las diferentes disciplinas creativas del arte teatral: dramaturgia, puesta en escena, actuación masculina y femenina, diseño y música original.

Procedimientos para la participación:

Los Consejos Provinciales de las Artes Escénicas enviarán al Comité Organizador las propuestas de los espectáculos más significativos producidos en su territorio, de acuerdo con las bases generales del evento, adjuntando la ficha técnica y requerimientos de cada obra.

El plazo de admisión de las obras vence el 20 de febrero del 2000.

Constituye requisito indispensable para la presentación de las obras en el Festival que sean aprobadas por el Comité de Selección, el cual recorrerá, a estos efectos, el país durante el mes de mayo del 2000 para elegir, entre las propuestas, las obras que participarán en la muestra competitiva.

El Comité Organizador ratificará, en virtud del análisis artístico y logístico pertinente, a cada Consejo Provincial las obras que han sido seleccionadas.

Los Consejos Provinciales se responsabilizarán con el pago del paquete del gasto de cada uno de los participantes de su provincia.

El Comité Organizador garantizará el alojamiento, transporte interno, programación, promoción y retorno de los participantes a su provincia de origen.

Las solicitudes de participación o consultas al respecto deben ser tramitadas por carta ante el Comité Organizador a la dirección:

Consejo Provincial de las Artes Escénicas
Ave. de la Libertad no. 50 e/ Alonso Fruto
y Sifontes. Camagüey.
Teléfonos: 91991-97475.

TEATRO CIMARRON

Bases del Premio de Dramaturgia Gustavo Sánchez Galarraga 2000

-Concurrarán obras de teatro de calle o textos espectaculares para espacios comunitarios que aborden o rescaten costumbres, peculiaridades y tradiciones culturales de comunidades ibero-americanas y del Caribe.

-Los originales (en castellano y por triplicado) incluirán en la primera página el nombre y apellidos del dramaturgo, nacionalidad, dirección, teléfono, centro de trabajo o estudios, profesión y un breve currículum artístico-literario.

-No se aceptarán obras que hayan sido editadas o representadas.

-El jurado estará conformado por prestigiosas figuras de las artes escénicas y crítica teatral.

-El premio consistirá en la representación de la obra por el grupo Teatro Cimarrón, mil pesos en moneda nacional y diploma acreditativo.

-El plazo de admisión cierra el 30 de junio del 2000. Las obras se recepcionarán en el Centro Cultural Edison, en la Calzada del Cerro y Zaragoza, Cerro, Ciudad de La Habana, Cuba.

-Los resultados se darán a conocer en el mes de agosto del 2000 durante la temporada Diez Días de Teatro en el Cerro, con motivo del 5to. aniversario del Teatro Cimarrón.

-La participación implica la aceptación de las presentes bases. Una copia de cada obra concursante integrará el Fondo de Teatro de Calle del Centro Cultural Edison.

C
O
N
V
O
C
A
T
O
R
I
A



4^{TO} TALLER

INTERNACIONAL
DE TEATRO DE TITERES
TEATRO PAPALOTE
MATANZAS CUBA
ENCUENTRO TEORICO:
CUBA, 40 AÑOS

DE QUEHACER TITIRITERO

Del 1º al 10 de abril del año 2000 celebraremos en Matanzas el IV Taller Internacional de Teatro de Titeres, auspiciado por el Teatro Papalote y dedicado a una de nuestras obras más importantes de la última década: **Los ibeyis y el diablo**.

Entre las muchas actividades programadas, usted puede elegir participar en el encuentro teórico «Cuba, 40 años de quehacer titiritero», espacio para reflexionar sobre las experiencias del arte titeril, tanto en nuestra isla como en otros países.

Si usted o alguno de sus amigos se interesa, pueden enviar un resumen del trabajo a exponer, consignando sus generales, incluidos dirección, números de teléfono, fax o E-Mail, así como los medios audiovisuales a emplear (en caso de video, casete VHS norma NSTC). El tiempo de explotación no debe exceder los veinte minutos. Hasta finales de febrero del 2000 recibiremos las solicitudes de inscripción. Luego nos comunicaremos con aquellos cuyos trabajos hayan sido seleccionados.

Para más detalles comuníquese con nosotros:

Teatro Papalote

Daóiz no. 83 e/ Santa Teresa y Ayuntamiento, Matanzas, CP. 40100, Cuba

Tel.: 244672 / Fax: 052-244672

E-Mail: coral@coral.atenas.cult.cu

EN CIUDAD DE LOS TINAJONES PANORAMA DE LAS ARTES ESCENICAS

En Camagüey, del 16 al 30 de noviembre, se desarrolló el Panorama de las Artes Escénicas, evento que tiene entre sus propósitos destacar y reconocer la labor creativa de los distintos artistas y colectivos del territorio.

En esta última oportunidad, el evento asumió peculiaridades que no había tenido en ediciones anteriores: tuvo carácter competitivo por géneros, pudieron concursar los trabajos estrenados entre enero de 1996 y noviembre de 1999, se retomaron los Encuentros con la crítica, se realizaron trabajos de extensión a los municipios Guáimaro, Sibanicú, Florida y Minas y se optó por una beca de creación artística que otorgó la sección de las Artes Escénicas de la UNEAC, en la provincia, a un proyecto de alto valor estético.

El jurado constituido al efecto determinó, por unanimidad, otorgar dicha beca a la obra identificada como **El telón cerrado**, cuyo proyecto se sustenta en la obra **La Mandrágora**, del autor Maquiavelo, y que presentó la actriz, dramaturga y directora Lourdes Gómez, integrante del Conjunto Dramático de Camagüey.

Aunque el Panorama... se vistió de largo al contar en su programación con las presentaciones del Circo Nacional de Cuba y con la de los magos italianos Doménico Dante y Manllo Turini, consideramos lamentable que el Ballet de Camagüey no haya tenido ninguna, a pesar de mantener en repertorio activo obras estrenadas dentro del período de la convocatoria.

Además, pensamos que la publicidad gráfica en torno al Panorama... fue muy pobre o casi nula y escasa la asistencia del público a las instalaciones teatrales en su última semana, aunque para esta etapa también se reservaron espectáculos de buena manufactura pero, a pesar de ello, es válido el esfuerzo de los especialistas y funcionarios del Consejo Provincial de las Artes Escénicas por rescatar este evento, que significa mucho para la familia teatral camagüeyana, ya que posibilita pulsar el quehacer escénico y sirve de acicate para continuar trabajando en aras de obtener resultados superiores en la provincia, sede del encuentro más importante de los teatristas cubanos, el Festival de Teatro de Camagüey.

(Jesús Barreiro Yero)

TEATRO EN Y PARA LA TELEVISION

Cuando me invitaron a escribir «algo» sobre el teatro en y para la televisión, no dejé de preocuparme sobre cómo iba a enfocar este tema, donde las opiniones habían sido tan diversas y además era tan necesario poseer una salud mental para opinar y no contribuir al deterioro del espacio. El arte teatral es tan antiguo como el hombre mismo, por lo que la necesidad de su existencia se evidencia cuando el público para el que trabajamos insiste en que dentro de las ofertas semanales exista el género. La problemática se plantea cuando debemos conformar el repertorio adecuado. ¡Ahí está el problema! La búsqueda de proyectos artísticos teatrales se convierte en una agonía, pues los propios teatristas afirman de la existencia de la crisis del género.

La televisión requiere de una oferta constante, permanente y estable, que lleve implícita tanto la calidad como la recreación, por lo que se convierte en una intensa exploración de proyectos que respondan a las necesidades de un exigente público que sabe distinguir dónde está una buena puesta en escena.

Cuando nos referimos al teatro en la pequeña pantalla, debemos tener en cuenta que se trata de una adaptación a un espacio diferente; salimos del escenario tradicional, pero se debe mantener la atmósfera del género, donde el guión, el espacio, la técnica actoral, la escenografía, luces y todo lo que intervenga en la puesta en escena lo definan y lo identifiquen.

Se trata de una oferta artística cultural, sin dejar de ser recreativa, por lo que la comunicación con el auditorio no se puede perder de vista, pues el espacio está comprometido en esta interacción preconcebida.

En nuestra televisora el espacio de Teatro se distribuye en dos etapas del año: verano e invierno.

En este año 1999 se estrenaron 10 puestas en escena:

Esperando el lunes, de Héctor Quintero. Dirección: Eduardo Vázquez.

Amor con amor se paga, de José Martí. Dirección: Tomás Piard.

Aire frío, de Virgilio Piñera. Dirección: Mirtha González Pereira.

Ok, de Isaac Chocrón. Dirección: Francisco Anca.

La casa de Bernalda Alba, de Federico García Lorca. Dirección: Belkis Vega.

La casa vieja, de José Abelardo Estorino. Dirección: María de los Angeles Núñez Jauma.

Saco de fantasmas, de José A. Rodríguez. Dirección: Roly Peña.

Itaca. Versión y dirección de Tomás Piard.

El macho y el guanajo, de José Soler Puig. Dirección: Benigno Cudeiro.

Violetas para mamá. Guión original y dirección: Vicente González Castro.

Si hacemos una especie de recuento de esta oferta, observamos que se ha pretendido ofrecer un repertorio donde prevalece nuestro teatro, lo que no implica que sea limitado hallar uno donde se incluyan obras del teatro universal tanto clásicas como contemporáneas.

Nuestra redacción se ha impuesto la meta, para el año 2000, de cumplimentar con la programación en la misma frecuencia que el pasado año, para ello ya están en proyecto puestas en escena como **Las brujas de Salem**, **Santa Camila de La Habana Vieja**, **Recuerdos de Tulipa**, entre otras que iremos divulgando poco a poco.

El objetivo es complejo tanto en repertorio como en posibilidades de producción, pues aspiramos que en los próximos años este espacio pueda aparecer semanalmente, como lo ha solicitado la población.

Estamos esperando propuestas por parte de nuestros teatristas. La División Dramática de la Televisión Cubana está abierta a proposiciones.

Aries Morales Parrado
(Asesora División Dramatizada T.V.)

EL FRUTERO PELUSIN Y EL TRUJAMAN SAHIMELL EN LA ARGENTINA

«Ese mundo de muñecos que, para los chicos de Profundidad, permaneció oculto y lejano durante años finalmente se reveló. Dio rienda suelta a la imaginación, demostrando que la sonrisa de un niño aún es posible. Y que no hay distancia, ni condición que pueda neutralizarla.» Ricardo Bonassi / «Testigos de un mundo extraño». Diario *el territorio* / Posadas. Provincia de Misiones / 13 junio 1999

Entre junio y noviembre de 1999, el trujamán Sahimell Cordero, gracias a una invitación oficial de UNIMA, Córdoba, retomó los caminos trazados por la trashumancia titiritera. Esta vez la geografía Argentina, plena de contrastes, sirvió de escenario al retablo del joven teatrero. La desértica región de nevados perennes de Río Negro; la grave serranía de Córdoba; la exuberancia cuasi tropical de Misiones o la extensión de la pampa húmeda de Santa Fe, sin olvidar el cosmopolita bullicio de Buenos Aires, recibieron la muestra presentada por el director de El Trujamán de Juglaresca Habana, conformado por los títulos *Pelusín frutero*, de Dora Alonso, y *En el infierno*, del argentino José Pedroni. Precisamente, de este último se celebraba el centenario de su natalicio. Numerosas instituciones culturales dieron a conocer nuevas ediciones de su obra poética, recitales, coloquios y presentaciones de sus textos para el teatro de títeres. El 21 de junio, Norma C. de Truffer, bajo el título «José Pedroni en escena, desde Cuba», en el diario *Edición 4* de Reconquista, puntualizaba después de presenciar la animación de los personajes de Pedroni en el retablo de Sahimell, que «el titiritero, consciente de su papel social, sabedor del lugar que puede tener el arte para niños en un mundo de pobres y analfabetos, sabedor y en la mejor tradición de Martí -el poeta-, nos sitúa en el placer del compromiso». La estela de admiración dejada por el titiritero en su periplo argentino, se concreta en la opinión de Ricardo Benassi, publicada el 13 de octubre en el diario *el territorio*, en Posadas, capital de la provincia de Misiones, bajo un titular provocativo: «Cualquier semejanza con la realidad no es mera coincidencia», y que concluye afirmando que «Con un buen texto como soporte y un excelente manejo de la situación escénica, Sahimell propone un juego interactivo que conduce al público por diferentes situaciones. Es la platea la que reconoce lo *justo* y *humano* que es el Diabolo (...) En el infierno plantea varias lecturas y el espectador se va con la posibilidad de seguir reflexionando y buscando todos los sentidos posibles».

Las presentaciones del titiritero ante el público y la crítica han sido calificadas por colegas argentinos, como el maestro Héctor di Mauro, de muy exitosa. Baste revisar lo publicado en la prensa de las diferentes ciudades por donde Sahimell armó su retablo para tener una perspectiva de tal acogida. Clara Vouillat, en el diario *Río Negro*, de la ciudad General Roca, el 13 de junio señalaba que «El público de esta ciudad (...) tendrá así la oportunidad de disfrutar de un arte que en la isla ha sido una herramienta de trabajo cotidiana para la enseñanza y la defensa de la libertad. (...) La obra *Pelusín frutero*, escrita por la también cubana Dora Alonso, vendrá como anillo al dedo para que grandes y chicos descubran este rol del títere...» En tanto, Nancy Rossi, en el diario *Puntal*, del 17 de julio, de la ciudad cordobesa Río Cuarto, adelantaba que «Pelusín es un personaje muy conocido en la isla con divertidas historias (...) nos muestran pasajes de esa cultura tan cercana..., tan lejana».

Numerosos festivales conocieron del dominio técnico y artístico de «hacer títeres» de Sahimell. Entre otros, el VI Festival Regional de Títeres, en Reconquista; el XVII Festival de Invierno de Teatro de Muñecos de UNIMA, en Córdoba; el I Festival Internacional Teatro de Títeres, Neuquén 99, en la ciudad del mismo nombre; en III Festival Internacional de Títeres La Plata 99 y el V Festival de Títeres Internacional 99 en Mar del Plata, además de participar en la II Fiesta Nacional del Títere en La Calle de los Títeres, realizada en Buenos Aires, compartiendo con grupos argentinos, uruguayos, brasileños, chilenos, españoles e ingleses. Varias entrevistas concedió Sahimell. Con «Historias traídas de La Habana», el diario *el territorio* del 17 de julio destaca su poética, cuando el joven resume que «El arte tiene que cuestionar, tiene que indagar allí donde hay problemas; tiene que potenciar el nivel de conciencia y motivar el desarrollo del pensamiento».

AL RESCATE DE LA FANTASIA Y DE LA ILUSION

Con el auspicio del Instituto Nacional de Teatro de Argentina y organizado por la Fundación Sur para la Integración Cultural Latinoamericana en la ciudad de Rosario, Argentina, y el Instituto Latinoamericano de Títeres en Guanare, Venezuela, se desarrolló del 3 al 23 de mayo el VII Festival Latinoamericano de Teatro y Títeres para Niños.

Programado en 42 municipalidades y comunas, con un total de 164 funciones para cerca de 100 000 espectadores, el VII Festival ha mantenido su carácter de *itinerante*.

Patricio Estrella, de La Espada de Madera, de Ecuador; Alejandro Jovel, de La Serpiente Emplumada, de El Salvador; Armando Morales, del Teatro Nacional de Guiñol, de Cuba, y Eduardo di Mauro con el calificado equipo del Teatro TEMPO, de Venezuela, ofrecieron muestras de los particulares estilos y poéticas que distinguen al arte de los títeres en nuestra América. Morales presentó la pieza de Francisco Garzón Céspedes *Redoblante, Tío Conejo y los dos leones*, título estrenado en la IX Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa. La crítica reseñó la ductilidad de este trabajo, ya que tanto «En la sala teatral o al aire libre, Morales logra transportar al auditorio a su mundo mágico. El rito del teatro está en marcha, el reino de la fantasía está más vivo que nunca». (*El Informe Diario*, Venado Tuerto, 14 de mayo, 1999.)

En tanto, otra publicación calificaba la puesta de Morales como «...un espectáculo que de alguna manera exige del espectador, en este caso el niño, una participación intelectual activa, ya que no se le presentan las figuras como una copia tal cual de la naturaleza». (*El Censor*, Bragado, 19 de mayo, 1999.) Otro diario argumentó que «Con pocos elementos, pero con cariño hacia el público, el artista hizo su tarea. El legendario teatro bragadense -el Constantino- se convirtió en el primer eslabón de una cita con la imaginación. Los títeres se encargaron de dejar su claro mensaje». (*La Voz de Bragado*, Bragado, 19 de mayo, 1999.)

El joven titiritero cubano

Luis Enrique Chacón, director

general del teatro La Estrella Azul, visitó junto a Gretel Roche diversas ciudades de México durante los últimos meses. La gira incluyó la recién estrenada pieza unipersonal *Alita*, montaje a partir de textos de Paul Eluard, que presenta a Roche en una acertada caracterización de la niña protagonista y un loable desempeño con los muñecos. La reconocida versión que de *La república del caballo muerto*, de Roberto Espina, preparara Chacón, así como *Los pícaros burlados -Chimpete Chámpata y El panadero y el diablo-*, de Javier Villafaña, formaron también parte de la muestra. Ambos actores impartieron talleres profesionales.

EL MIRÓN CUBANO EN ESPAÑA Y ALEMANIA

Desde el año 1993, el colectivo teatral matancero Mirón Cubano ha sido invitado a las fiestas María Pita, que se celebran en La Coruña durante todo el mes de agosto. Al igual que en las anteriores ediciones del evento, el Mirón representó un espectáculo callejero en cada uno de los barrios y plazas de la hermosa ciudad gallega para un público que ya les conoce y los espera para entregarse al disfrute, la participación activa y al juego teatral que la estética del grupo impone. Asegura Albio Paz, director general y artístico de la agrupación, que cada puesta se convierte en una gran fiesta en la que el público y los actores se entremezclan para dar lugar a un gran divertimento que finalmente sorprende por el llamado a la reflexión acerca de alguna de las grandes preocupaciones del hombre en cualquier rincón del mundo. Los prolongados aplausos finales y la decisiva presencia de los espectadores garantizan la continuidad del Mirón en las tradicionales fiestas coruñesas, que este año amplió la intervención cubana con formidables conciertos de Silvio Rodríguez y Compay Segundo. Los organizadores escogieron para el espectáculo **Tres jokers visten al rey**, versión callejera del original de Andersen **El rey desnudo**. Al regreso de España, los teatrístas matanceros se dieron a la tarea de incorporar los elementos enriquecedores de las presentaciones en La Coruña a la versión de sala del mismo espectáculo, con el que viajaron a Alemania en el mes de octubre.

La visita a Alemania comenzó con un recibimiento en la Plaza Central de la ciudad de Ulm, frente a la antiquísima catedral. Este proyecto de intercambio cultural había comenzado con la visita a Cuba, invitado por la UNEAC, del Theater in der Westentasche de la mencionada ciudad alemana, dirigido por Thomas Dentler. La gira, que incluyó las ciudades de Stuttgart, Karlsruhe y Langenau, constituyó un rotundo éxito artístico avalado por la afluencia de público. La puesta de **Tres jokers visten al rey** repercutió en los medios, los cuales la calificaron de «absolutamente profesional», «inusual para el contexto teatral alemán por la integralidad de los diferentes modos expresivos: canto, baile, acrobacia, improvisación, técnicas del clown y juegos con el público». Se tildó la obra de «heredera caribeña de la tradición de la comedia del arte». El colectivo matancero tuvo la oportunidad de trabajar para uno de los sindicatos más importantes de Ulm, así como entablar relaciones con una filial en Stuttgart, de la cual recibió importantes donaciones. El Mirón trabajó para la Asociación de Amistad Alemania-Cuba, en la ciudad de Langenau.



S U S C R I B A S E

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.

You may receive our journal anywhere in the world. tablas is published four times a year. Payment can be made in any kind of convertible currency.

América del Norte: 22.00 USD

(North America)

América del Sur: 20.00 USD

(South America)

Otros países: 24.00 USD

(Other countries)

Los cubanos interesados pueden realizar la suscripción en nuestra sede o mediante giro postal, por un valor de 20.00 MN

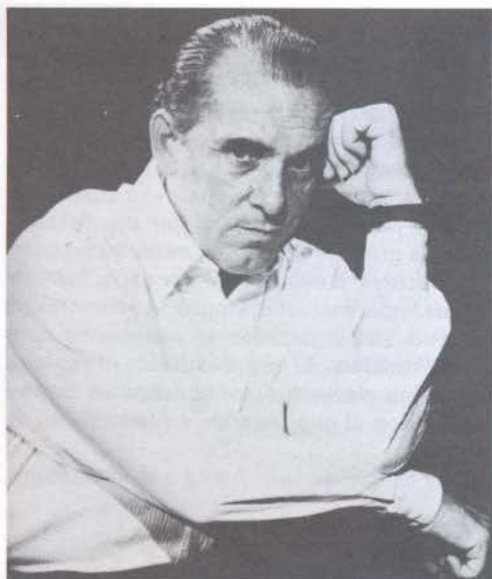
Envíe su solicitud de suscripción anual a:

Please, mail your four-issue annual subscription request to:

revista de artes escénicas

San Ignacio 166 e/ Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.
CP. 10100 e-mail: tablas@artsoft.cult.cu

tablas



EL AZAR EXISTE

Se llama *Francisco García*, aunque por azar es Pancho Yen. En 1996 lo invitaron a Canaria. Los monólogos destinados a participar en la Jornada de la Cultura Cubana en Madrid eran **Las penas saben nadar** y **Etelvina del alma mía**, el primero interpretado por Adria Santana y el segundo por Amada Morado; Francisco García presentó **La Legionaria** como uno más. Pero Hortensia o Tencha, esa prostituta tan frustrada como realizada, lo obliga a permanecer en España, y el director Alfonso Pindado lo invita a protagonizar **Potestad**, un estreno en el Festival de Otoño de Madrid calificado como «lección magistral de interpretación y asignatura obligada para jóvenes y no tan jóvenes actores». (Periódico *El Mundo*, 21 de enero de 1997.)

La destacada dramaturga y directora madrileña Paloma Pedrero ve en Pancho al actor que necesita para el protagónico de **Una estrella**, obra cuya codirigida con la francesa Panchika Vélez, estrenada en París y que tras varias funciones en festivales de distintas ciudades españolas llega a La Habana, para finalizar en Madrid con una exitosa temporada.

Pancho García, «un cubano que hace temblar el misterio actoral» (*El Mundo*, 28 de febrero de 1998) recibe el primer Premio de Interpretación en el Festival de Guadalajara y la solicitud para participar en la filmación de la obra.

¿Y doña Tencha, *La Legionaria*, se resignó a ser estrenada en Cuba y a no guerrear en su España natal? ¡Jamás! Ella, en el dúctil y adiestrado cuerpo de Pancho García, recorrió Granada, Jerez de la Frontera, Almería, Bilbao y otras plazas, preparándose para obtener el primer Premio de Interpretación en el Festival Nacional del Monólogo de Castilla la Mancha, donde compiten solamente diez obras de todo el país, y el actor que nos ocupa asistió con dos: la ganadora, y **La noche de María Bethania**, que clasificó entre los tres primeros premios y «sorprenió al público por la impresionante actuación y la depurada técnica del teatro cubano». (Diario *Tomelloso*, 19 de diciembre de 1998.)

Sin dudas, en *La Legionaria* Pancho García «se adueña de sus recursos con una interpretación certera que irrevocablemente siempre acierta a la hora de encontrar el gesto preciso y la justa inflexión de la voz». (*Diario de Jerez*, 18 de marzo de 1999.) «El actor, un hombre robusto y grave, sale a escena con un trajecito de maruja, y unos zapatos de tacón mediano, una peluca castaña. La cara pintada, las uñas rojas... y saluda al público. A los dos minutos es imposible pensar que esa señora tiene adentro un hombre.» (Diario *ABC*, 28 de junio de 1998.)

Ese hombre que en el reciente Festival de Teatro de La Habana negó ser, siendo como nadie, el Rey Leal. Ese hombre que, salido de la entraña de la nada, se inició en el año 1961 como actor aficionado, sin saber que daba el primer paso de lo que entonces ni siquiera parecía un camino, y lo era: el camino de las incertidumbres, de las incomprendiones y los desvelos, pero, sobre todo, el camino de los riesgos.

SUBSCRIPTION FORM

Nombre / Name: _____

Dirección / Address: _____

Ciudad / City: _____ Estado / State: _____

Código Postal / Zip Code: _____

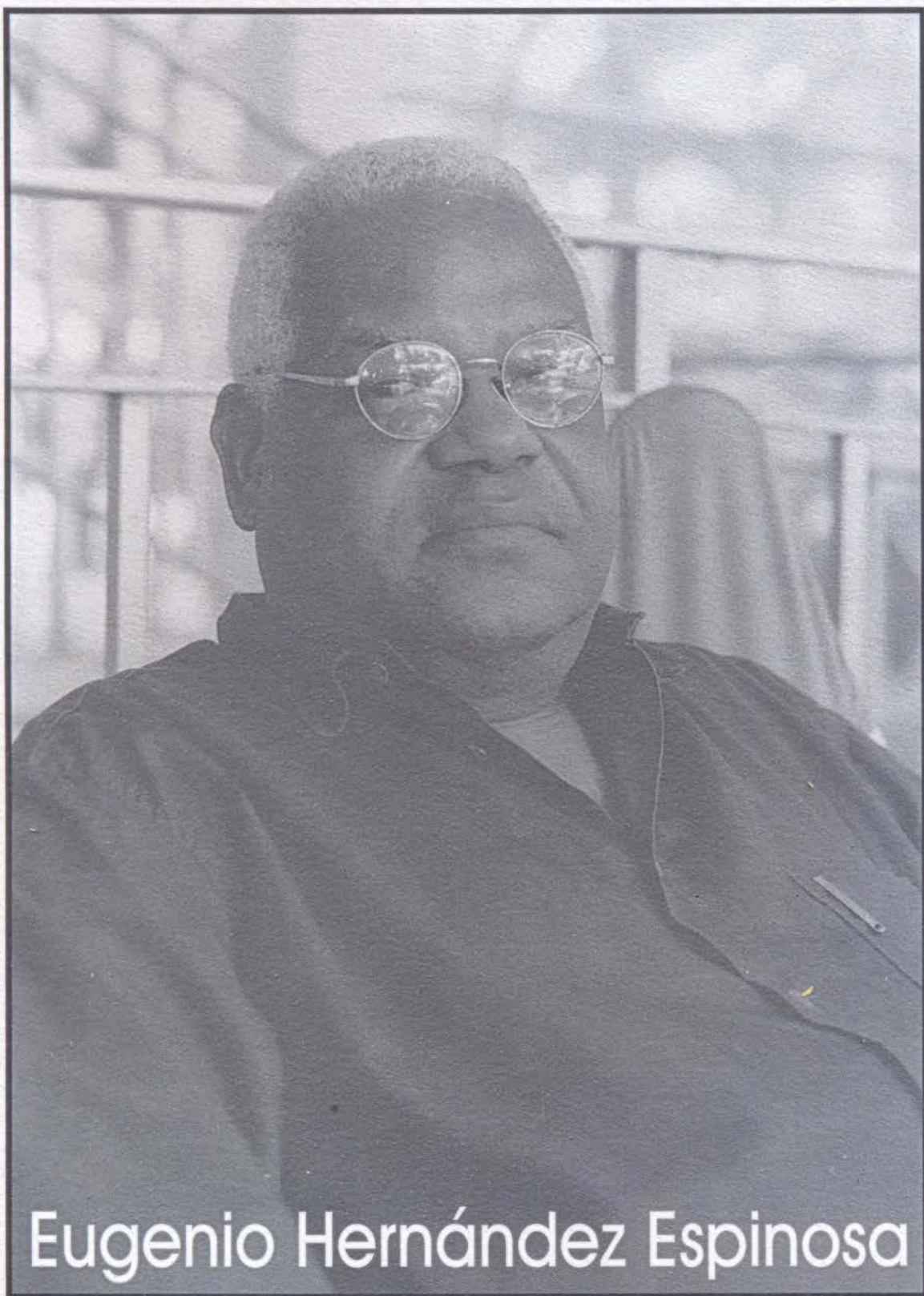
País / Country: _____

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



Eugenio Hernández Espinosa

**Dramaturgo y director teatral.
Director general de Teatro Caribeño y del Centro Cultural
Bertolt Brecht.**



ELSA MORA

Tel.: 35541
E-mail: info@elsamora.com
www.elsamora.com