



El teatro cubano ante el **siglo XXI**
Camaguey 2000
Leer a Calderón

Libreto 53: *Romanza del lirio*, de Norge Espinosa



En portada:

Historia de un caba-yo,
Teatro Buendía.

Foto de: Alicia Maggi

Director Omar Valiño **Jefe de Redacción** Norge Espinosa Mendoza

Diseño Teresita Hernández, Marietta Fernández **Equipo ejecutivo**

Adys González de la Rosa, Haydée Gutiérrez Grovas, Alexander Guerra Hernández, Fefi Quintana.

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

Contraportada: Feo, Teatro Papalote. **Reverso de portada:** *Los siervos*, Teatro de la Luna. **Reverso de contraportada:** *¿Quién le tiene miedo al viento?*, Proyecto Retablo.

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

ISSN 0864-1374

Sumario

La selva oscura

- 3 Mirar atrás desde el XXI
Vivian Martínez Tabares

Camagüey 2000

- 14 Fin de siglo en Camagüey
Omar Valiño
De títeres y tradiciones
Yamina Gibert
Tras los signos cómplices de la memoria
Claudia Pérez Ruiz
Premios

Entrevista

- 23 Te conoceré por tu cara y por tu máscara. Entrevista a Antonia Fernández
Nara Mansur

Libreto 53

- 29 Romanza del lirio
Norge Espinosa Mendoza
Catálogo de inéditos.

Reportes

- 53 Otra vez La Habana en puntas
Mercedes Borges Bartutis

Leer a Calderón

- 58 Notas calderoneanas
Vicente Revuelta
De cómo y por qué leímos a Calderón
Carlos Celdrán

Oficio de la Crítica

- 64 Del sueño a la escena. **Oswaldo Cano**. Pues sí: cabalga. **Abel González Melo**. El mundo es más que un nido. **Omar Valiño**. Vientos para no temer. **Jaime Gómez Triana**. La quinta rueda, el quinto sello. **Luis Alvarez Alvarez**. Crónica de crónicas. **Maité Hernández-Lorenzo**. Rómulo Loredo y su teatro popular. **Manuel Villabella**.

- 75 En tablilla.

- 78 Convocatoria al Festival de Teatro de La Habana 2001

En primera persona

- 80 Las tentaciones del poder
Graziella Pogolotti

Entretelones:

Historia de un caba-yo,
Teatro Buendía

Adiós y bienvenida

Han quedado atrás los últimos instantes del año, que lo fueron además de la década, del siglo y del milenio. También *Tablas* ha cruzado la frontera delimitada por el mítico 2000. Pero con este número no quiere despedirse, sino situar un conjunto de imprescindibles coordenadas para entender los desafíos que se abren hoy ante la escena cubana, en particular ante el teatro.

El recién celebrado Festival Nacional de Teatro fue útil a tales efectos. Por eso la revista lo elige como centro de una reflexión que, de ninguna manera, termina en él. En Camagüey, una vez más, se concentraron las carencias y los aciertos que exhibe nuestro movimiento teatral.

Pensar en unas y en otros como un punto de partida definitivo, es insoslayable, si aspiramos a un teatro que participe como parigual de otras artes en la construcción del imaginario nacional.

La cultura cubana ha despedido el siglo asaeteada por nuevas exigencias, como resultado de una larga pelea de la intelectualidad artística por erigir el paradigma estético como eje del proyecto social cubano, al tiempo que la feroz batalla desatada en el mundo entre identidad y globalización, ha generado una inédita comprensión del papel y la función de tal paradigma dentro de la cultura, y de ésta, como síntesis inigualable del ser nacional y universal.

El teatro no deberá faltar a ese concierto. Camagüey lo anunció.

Mirar atrás desde el **XXI**

Vivian Martínez Tabares

Mirar atrás desde

VOLVER LOS OJOS A LA ESCENA CUBANA

de los 80 y los 90 es una ocasión para repasar la historia más reciente, sorprenderse al revivir pequeños y grandes momentos, que a la distancia cambian de dimensión, y descubren antecedentes de algo que entonces habíamos creído nuevo. Este empeño me obliga a revisar mis propios acercamientos previos,¹ pero ellos me libran de repetir recuentos con pretensiones exhaustivas, por otra parte imposibles de cumplir, para intentar —parafraseando al maestro—, hurgar en las hojas, profusas y diversas, y aproximarnos al bosque.

El círculo de luz que se abría paso, frontal, desde lo oscuro, en el logotipo de la primera edición del Festival de Teatro de La Habana de 1980, es más que la ilustración simbólica de un elemento del lenguaje teatral. Porque la escena reemergía y recobraba equilibrios, con los aires vivificadores que respiró el movimiento teatral, a raíz de la creación del Ministerio de Cultura en 1976, pero también con la apuesta al futuro lanzada con la fundación del Instituto Superior de Arte y dentro de él de la Facultad de Artes Escénicas y sus dos especialidades iniciales: actuación y teatrología, que darían sus primeros frutos en 1981, para hacerse sentir primero tímidamente y luego rebosantes de ímpetu, ya que la manifestación, empobrecida en su alcance, detenida en su desarrollo y relegada por los medios, con algunos excepcionales reductos de resistencia gracias a la autoridad de sus líderes, comenzaría entonces a recuperarse, a nivel del reconocimiento social, de los embates del quinquenio gris —y las secuelas del ejercicio errado de la burocracia, la censura y el dogmatismo concentra-

dos en la parametración (léase exclusión) de artistas por conductas personales «no modélicas»—, y se abriría un proceso creciente de rescate de figuras e instituciones que llegaba al Festival, como a una instancia de legitimación y reconocimiento público.

La primera edición del FTH, entonces, amplia en sus bases y programada a partir de los estrenos de los años precedentes, evidenciaba signos potenciales de recuperación. Al conferirse al Festival del 80 un carácter competitivo, se jerarquizaba lo mejor de la amplitud de opciones presentes en el quehacer de la escena precedente, evidenciada en los premios: *Andoba*, (Abrahan Rodríguez-Mario Balmaseda-Teatro Político Bertolt Brecht), feliz conjunción del debate humano y social de un individuo marginal en el contexto de transformaciones revolucionarias, con la búsqueda de un lenguaje expresivo interesado en la comunicación con amplios sectores de público. *Cecilia Valdés*, (Cirilo Villaverde y Gonzalo Roig-Roberto Blanco-Teatro Lírico Nacional), revitalización de un clásico de la cultura cubana a la vez que un género de fuerte tradición entre nosotros, con la perspectiva de explotar más a fondo sus potencialidades escénicas integrales. *La vitrina*, (Albio Paz-Elio Martín-Teatro Escambray), audaz exploración teatral para recrear con humor y absurdo el efecto producido en el campesino por los procesos de cambios en las formas de propiedad de la tierra. Y *Bodas de sangre*, (Federico García Lorca-Berta Martínez-Teatro Estudio), lectura brechtiana y con depurada elaboración escénica del clásico universal, frecuente en los

repertorios cubanos. El jurado distinguía también al montaje de *Yerma*, (Lorca-Roberto Blanco-Danza Nacional de Cuba y actores invitados), como mejor trabajo de integración disciplinaria, y el sentido funcional y económico de los diseños de Carlos Veguilla para la puesta de *Presencia*, (Elías A. Torriente-Cubana de Acero), además de un grupo de actuaciones destacadas.

Figuras, títulos, géneros y grupos dibujaban desde sus más notables exponentes, las tendencias expresivas abiertas en un panorama prometedor en el que confluían todas las búsquedas posibles. La polaridad entre el teatro nuevo y el teatro de sala se convertía lenta y naturalmente en una asimilación recíproca de temas, procedimientos y recursos expresivos.

Los años que siguen reafirman la trayectoria de Berta Martínez y Roberto Blanco como maestros imprescindibles de la escena cubana, junto al tronco principal, Vicente Revuelta, herederos de Prometeo, de los esfuerzos del teatro de arte, y del fogueo de «las salitas», pero también de Teatro Estudio y la intensa actividad desarrollada en los 60.

Berta reafirma su herencia brechtiana, se apropia del *gestus* para traducir su análisis de las situaciones históricas y sociales en la base de los conflictos expuestos, y concede a los coros un papel fundamental como clase en escena, que enjuicia y subraya las acciones, y hace de cada actor un ente activo en las composiciones, para sustituir una noción tradicional de escenografía, a través del ciclo lorquiano que componen *Bodas de sangre* (1979), *La casa de Bernarda Alba* (1981) y *La zapatera prodigiosa* (1986); *Macbeth*, de Shakespeare (1984), un proceso abortado en sus deslumbrantes potencialidades, y lamentablemente nunca retomado; *La aprendiz de bruja* de Alejo Carpentier (1986), desigual y trascendente; una nueva puesta de *Bodas...* (1989) con el Teatro Rumbo de Pinar del Río, que significó para el grupo un crecimiento en términos de elaboración escénica y actuación; y el inicio, ya al cierre de la década, de una exploración transcultural entre formas populares como la zarzuela y el bufo y sus resortes comunicativos

—ya apuntada desde el 69 con *Don Gil de las calzas verdes*—,² al estrenar *El boticario, las chulapas y celos mal reprimidos*.

Blanco, por su parte, con su sentido del espectáculo para elaborar imágenes espléndidas, la proyección a grandes trazos del gesto y el movimiento, y el modo extrañado con que sus actores proyectan los parlamentos, monta *Canción de Rachel* (1981), en versión de la novela de Miguel Barnet; crea el Teatro Irrumpe con el estreno de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, imponente pero errada a nivel conceptual por su retórica formalista (1983), y repone *María Antonia*, de Eugenio Hernández Espinosa (1984), como un necesario paso para reencontrarse con su propia carrera trunca, que obvia el paso del tiempo y el devenir de la escena y el público, al repetir idénticas pautas escénicas diecisiete años después; estrena *La dolorosa historia del amor secreto de Don José Jacinto Milanés*, de Estorino (1985) desconcertante por metafórica; forma jóvenes al graduar una promoción del ISA con *Los enamorados*, de Carlo Goldoni, otra con *Los cuentos del Decamerón*, y consigue con *Mariana*, a partir de *Mariana Pineda*, de Lorca (1987), una expresión concentrada y segura, que muchos vimos como el giro hacia una mirada nueva. Abre los 90 con *Dos viejos pánicos* de Piñera, imaginativa y con excelentes interpretaciones pero poco articulada con el aquí y ahora.



Las perlas de tu boca, Teatro Buendía

Vicente estrena *El precio* (1979) de Miller, con notables actuaciones de él mismo y de José Antonio Rodríguez; asume por encargo la escenificación de *Vivimos en la ciudad*, de Freddy Artiles, Premio Teatro Estudio 1981, y las disonancias con su estilo y sus preferencias hacen fallar el resultado; *La duodécima noche* (1982), de Shakespeare, un fenómeno que conjugó maestría y popularidad; en un nuevo proyecto experimental en torno al trabajo con el actor, resultado de su insatisfacción con la dinámica tradicional de trabajo encaminada a un estreno, crea el Taller de Teatro Estudio y dirige *Antes del desayuno* y *El cuento del zoológico* (1984), con las que explora el espacio arena y formas directas de comunicación con los espectadores; y en 1985, al rescatar un título bien conocido para él, *Galileo Galilei*, de Brecht, revalida el proceso de montaje como una instancia de riesgo y contrapunto más allá del escenario, con la participación de jóvenes estudiantes del ISA, que interpelaban los textos desde la urgencia del presente, junto a los actores de Teatro Estudio y a él mismo, y hacían trascender la discusión maestro-alumno, viejo-joven, teatro-vida. *Galileo...* sacude las prácticas habituales del grupo y el gesto experimental de Vicente trasciende como una lección de vitalidad y un impulso al cambio. Con *En el parque*, de Alexander Guelman (1986) examina con crudeza anhelos insatisfechos y angustias del ser humano en el socialismo.

Se ha apuntado que en esos años sólo aparece Flora Lauten como un nuevo valor de la dirección. Heredera de Vicente y del teatro nuevo, Flora estrena con estudiantes del ISA de diversas promociones *La emboscada* (1981), lúdica e imaginativa, transgresora de estructura y alcance del texto original de Roberto Orihuela, en una relectura personal que convertiría en método de trabajo, al inscribirse en la dramaturgia de la representación. Crea *El pequeño príncipe* (1982) sobre el desarraigo de los jóvenes sacados de Cuba en la infancia, primer acercamiento del teatro cubano al tema del exilio visto desde dentro, y *Electra Garrigó* (1984), versión sobre la pieza de Virgilio Piñera, en la que utiliza el ámbito del circo para desacralizar la educación sentimental del cubano. En 1983 *El lazarrillo de Tormes* y en 1985 *Lila, la mariposa*, de Rolando Ferrer, marcan el inicio, como ya he señalado, junto al *Galileo...* de Vicente, de una suerte de «proceso de rectificación interno» en el teatro, al reclamar un espacio social protagónico y activo para los jóvenes, y se convierten en referencia obligada para entender el proceso que

comenzaría. Y un título más para confirmar sus derroteros: *Las perlas de tu boca* (1989).

Son años en que una oleada de graduados de dirección teatral, formados en la antigua URSS, regresa a incorporarse a los grupos, con perspectivas culturales fuera de contexto —repertorios trasplantados de su etapa escolar, vuelta a los clásicos con respeto de museo, apego a grandes maquinarias escénicas—, y que eran también el resultado de una selección burocrática en los 70. Resultados dudosos, de los que habría que salvar la sacudida al inmovilismo que significaron los montajes de María Elena Ortega en su breve período al frente del grupo Rita Montaner —*Cyrano de Bergerac*, de Rostand (1981); *Arlequín, servidor de dos patronos*, de Goldoni (1984), y *Ha llegado un inspector*, de Priestley (1985).

Hay que distinguir además el impacto socioartístico de una puesta como *Molinos de viento*, de Rafael González, a cargo de Elio Martín, por lo incisivo de su temática, al denunciar la práctica del fraude académico antes de que fuera un problema públicamente aceptado por las autoridades educativas, y con él, sacar a la luz actitudes de doble moral en otras esferas de la sociedad cubana, y a nivel formal, por la audaz combinación de farsa y realismo crítico con que se llevó a escena. Hay que apuntar también cómo la callada carrera de director emprendida por necesidad y obligación, en primer lugar para ver en la escena sus propios textos, por Abelardo Estorino, se consolidaría en estos años, y aportaría sin duda a su obra dramaturgica subsiguiente, desde el diálogo con los procesos de montaje, un cabal conocimiento del teatro por dentro. Y significar como hitos de distinto signo, la reposición de puestas de clásicos del siglo XIX, como *El becerro de oro*, de Luaces, *El conde Alarcos*, de Milanés, y *La hija de las flores*, de la Avellaneda, a cargo de Armando Suárez del Villar, para validar un legado desconocido y reafirmar valores nacionales, continuada con contemporáneos como Piñera y Brene; y la puesta de *Huelga*, de Albio Paz, realizada por el maestro colombiano Santiago García, como director invitado en Cuba, de Acero, y que mostró cómo representar un tema histórico ligado a faenas de la producción material y a la explotación de la clase obrera, con un lenguaje dinámico, jocosos y farsesco y con la presencia viva de la música popular cubana.

En la dramaturgia aparecen *Morir del cuento*, la «novela para representar» de Estorino, a mi juicio la obra

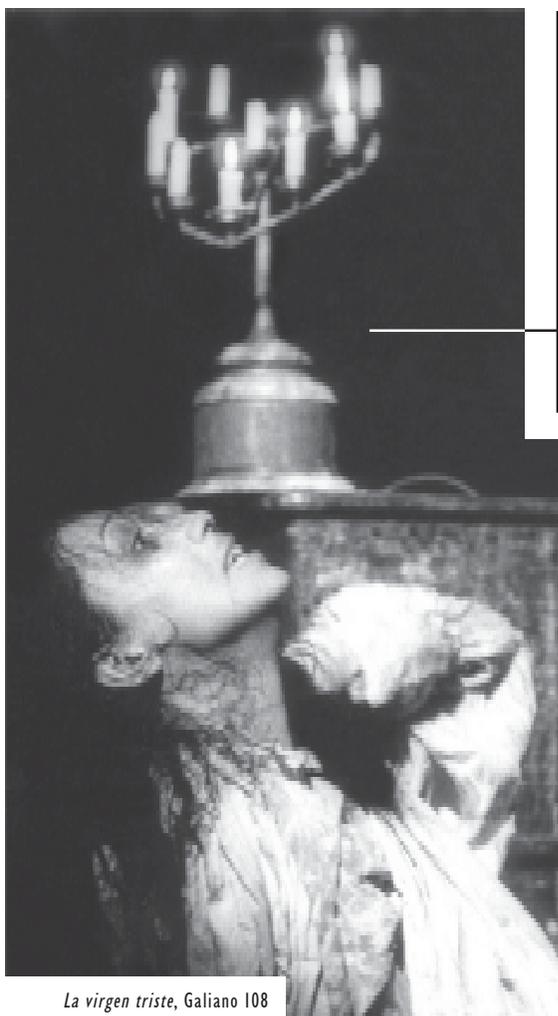
más sólida y experimental del teatro cubano; el patakín *Odebí, el cazador*, de Eugenio Hernández Espinosa, sobre el derecho y la necesidad del hombre a descubrir su identidad, dirigido por el propio autor con bailarines del Conjunto Folklórico Nacional; *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez, que Rine Leal acuñó como heredera de *La vitrina*, al encontrar una continuidad enriquecida para los conflictos del campesino; *Molinos de viento*, de Rafael González, que al denunciar la práctica del fraude académico abrió una enconada polémica; *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez, Premio José Antonio Ramos de la UNEAC 1984 y continuadora de la línea abierta por Estorino con *La dolorosa historia del amor secreto de don José Jacinto Milanés*; *Galápago*, de Salvador Lemis, indagación ecológica en el universo infantil sin paternalismos; *Weekend en Bahía*, de Alberto Pedro, debate sobre la escisión isla-exilio, a través de una pareja de antiguos amantes, y *Timeball*, de Joel Cano, lúdica y cuestionadora de estructuras y discursos lineales en su manera de releer la historia.

Y si entonces resaltamos los valores de textos como *El compás de madera*, de Francisco Fonseca, y *Proyecto de amor*, de José González, como búsquedas en torno a la expresión de una nueva moral; aunque algunos autores quedaron en el camino, hay que apuntar con justicia que, frente al motivo reiterado que seguía la saga «andobista» de obras sobre muchachas descarriadas, con actitudes antisociales y expresiones chabacanas, frecuentes en los tempranos 80 y que hicieron a un crítico preguntarse si no eran quizás una sobredimensión del problema,³ hoy habría que reconocer un primer acercamiento del teatro —torpe en procedimientos expresivos y en la elección de argumentos, por la perspectiva de un realismo casi fotográfico y la esquematización de los personajes—, a los signos de la sociedad que movilizarían el debate ético frecuente en buena parte de las obras de los nuevos en los 90. Como también fue una alerta a las contradicciones que apuntaban ciertas crisis de valores, *Calixta Comité*, de Eugenio Hernández Espinosa, que un periodista rechazó por el enfoque, a su juicio desacertado, «de un tema tan importante como el de los CDR a través de un personaje que va de la intransigencia revolucionaria a la tolerancia vergonzante con la delincuencia.»⁴

No siempre la realidad social y el teatro respiran el mismo aire, pero en los tempranos 80, años de ferviente utopía revolucionaria, la escena está permeada de una energía afirmativa y de un compromiso directo

con el proceso social, que hacen que además de propuestas de madurez artística, capaces de ejercer una acción efectiva a nivel ideopolítico y cultural, aparecen argumentos y discursos espectaculares como reflejos deliberados y hasta emergentes de un diapasón de problemas objeto de discusión en la realidad inmediata, en obras como *El escache*, de Abraham Rodríguez (1980); *Finita pantalones*, de Alberto Pedro (1981), *Mediodía candente*, de Nicolás Dorr (1980). Eran obras que privilegiaban como objetivo directo la acción transformadora del teatro, entendiéndolo más como medio de propaganda que como forma artística, lo que les confería cierto tono triunfal y un tanto ingenuo.

Los 80 conjugan hallazgos y escollos. Están marcados por el auge de la dramaturgia nacional, con el predominio de conflictos de la realidad social, frente a los cuales el teatro se proponía como una instancia posible de reconocimiento y discusión potencialmente



La virgen triste, Galiano 108

transformadora, heredada de los 70, y dentro de ese mismo campo, el debate entre escena popular y populismo, que centra el coloquio teórico del Festival de Teatro del 82. Toma fuerza también una insistente perspectiva de encarar la historia como espacio para iluminar el presente, con figuras señeras de la cultura nacional como centro. Se sistematizan eventos de promoción y confrontación impulsados desde las instituciones centrales —con la continuidad del FTH en 1982, 84 y 87; el Festival de Teatro de Camagüey, circunscrito al inicio a la dramaturgia nacional por un concepto estrecho de «teatro cubano»⁵ en 1983, debatido y ampliado, celebra nuevas ediciones en 1985, 88 y 90; los festivales de teatro para niños se organizan con una concepción más racional del desarrollo de la manifestación, en 1981, 83, 85, 88 y 90; talleres nacionales de teatro nuevo en 1980, 81 y 82, y el internacional de 1983; actividades mensuales como las jornadas de teatro leído o los lunes de teatro; se abren nuevos espacios de representación; despegan las ediciones de teatro, en especial la Colección Repertorio Teatral de la Editorial Letras Cubanas, y aparecen textos teóricos universales; se funda la revista *Tablas* como vehículo de promoción, diálogo y jerarquización de la escena desde el efectivo estímulo a la crítica, e instancia de lanzamiento de nuevos valores—, y nacen el Festival del Monólogo y el Elsinor del ISA. Se activa así una mayor comunicación con los espectadores, que ayuda a conquistar un público numeroso y heterogéneo, joven en su mayoría. Se fortalece también de modo significativo el intercambio con el mundo.

En otro orden, comienzan a aparecer síntomas de estancamiento creativo —que no por casualidad coinciden con los primeros síntomas de agotamiento del modelo de desarrollo social—, expresados en el descenso del ritmo de trabajo, baja calidad de algunos estrenos e insatisfacción de muchos frente a la inercia con la que se trabaja en buena parte de los grupos, al irse modificando paulatinamente por dentro los intereses y líneas sin que hubiera existido un modo de traducir los cambios en otras formas de organización. Teatro Irrumpe, Buscón y Teatro 2 (en Santa Clara), fundados a mediados de la década, son respuestas a estas señales

Por otra parte, los jóvenes graduados ya no se conforman con transitar un camino en espera del gran papel, porque las aspiraciones son quizás de un alcance más amplio. Los actores reclaman más espacio e incentivos, y superar la falta de definición programática

que acusan los grupos en crisis creativa.⁶ Dramaturgos y directores se insertan con su obra en los grupos, o más radicalmente, se proponen lo que aún era una quimera: crear uno nuevo con o sin apoyo oficial, si los colectivos institucionalizados no se interesan por su labor o no responden a sus intereses artísticos, comprometidos con la concepción integral del acto teatral, el proceso creativo y su relación con el espectador. Los nuevos autores —Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Carmen Duarte, Joel Cano, entre los más notables— escriben obras que se completan en el proceso de montaje y la confrontación con el público.

Así, los 90 también se anticipan en el tiempo a su convención natural. Conflictos apuntados por *Galileo... y Lila...*, explotan en *La cuarta pared* (1988), creada por Víctor Varela frente a obstáculos prácticos y conceptuales, en su propia casa, durante un año de trabajo que culminaría en el Teatro Obstáculo, para rescatar experimentos inconclusos de veinte años atrás, y cuestionar desde la creación la legitimidad de las estructuras existentes, sostenidas más por inercia que por necesidades de expresión artística. Su gesto, de marcado acento ético, definiría la postura profesional de los más nuevos. Y encontraría una propuesta institucional, al abrirse un espacio de expresión —en una atmósfera cada vez más inclinada al cambio—, e insertarse en la dinámica de programación.

La respuesta desde la dirección estatal se inserta en una política de descentralización impulsada para todas las manifestaciones artísticas, fruto del desarrollo alcanzado, pero también del espíritu esencial de la rectificación de errores y de los debates del profundo proceso de análisis que antecedió al IV Congreso del Partido y que había involucrado todos los niveles de la sociedad. Se instrumenta una nueva estructura, dialéctica y abierta, que protege la permanencia de agrupaciones con una vida artística coherente y da paso a nuevos proyectos, a largo plazo o eventuales, pero sobre todo susceptible de modificación regular de acuerdo a la vida orgánica, que dé cabida a las fuerzas e ideas nuevas.⁷

La crisis de fines de los 80 era una crisis de desarrollo —la creación teatral se resistía a fórmulas administrativas y al estatismo—, pero la puesta en práctica de la nueva estructura y sobre todo de la nueva política, con criterios ajenos a los que le habían dado cuerpo teórico, se lastra desde el inicio por una comprensión libérrima y una aplicación mecánica y liberal. Algunos grupos gigantes se transforman en infinitas pe-

queñas células, muchas de las cuales heredan la misma falta de sentido y de definición artística que padecían aquellos. La autoridad de la institución se debilita poco a poco y la conmoción en todos los órdenes que provoca la caída del muro de Berlín, que termina arrasando el socialismo «real», el equilibrio bipolar del mundo y los acuerdos de equidad entre las economías del bloque socialista, con la llegada de la crisis económica, impide que las fórmulas de gestión y autocontrol en ese orden puedan materializarse como se habían proyectado. El espacio de los festivales pierde gradualmente su rumbo, y las ediciones del Festival de Teatro de La Habana de 1991, 93, 95, 97 y 99, así como las de la cita camagüeyana, acusan indefinición de sus objetivos, bajo nivel de selección y lamentables ausencias. El nivel de subvención y apoyo material desciende, aunque no se afectan los salarios; la programación se reduce y sobreviene una etapa de penuria, a la que algunos responden con la estampida en busca de mejor suerte, y otros, con una impresionante y conmovedora demostración de fuerza que ya definí como «voluntad de hacer vs. precariedad». Fue la respuesta inmediata, la reacción defensiva para salvaguardar los valores esenciales, de quienes se asumían vectores activos dentro de la cultura, como representación de «un sistema de resistencia ante factores disgregadores de la cohesión social».⁸

La fastuosa trilogía de teatro norteamericano que estrenara Carlos Díaz en el Teatro Nacional es un símbolo elocuente, con su lujo inusitado y su vocación transgresora, como en otro orden *Vagos rumores*, la audaz rescritura y síntesis que emprende Abelardo Estorino de *La dolorosa historia...*, reflexión ética a partir de los condicionamientos del contexto sobre la responsabilidad social del artista, con la que experimenta desdoblamiento espacio-temporales, juega con referencias intertextuales y da otra lección de maestría y consecuencia.

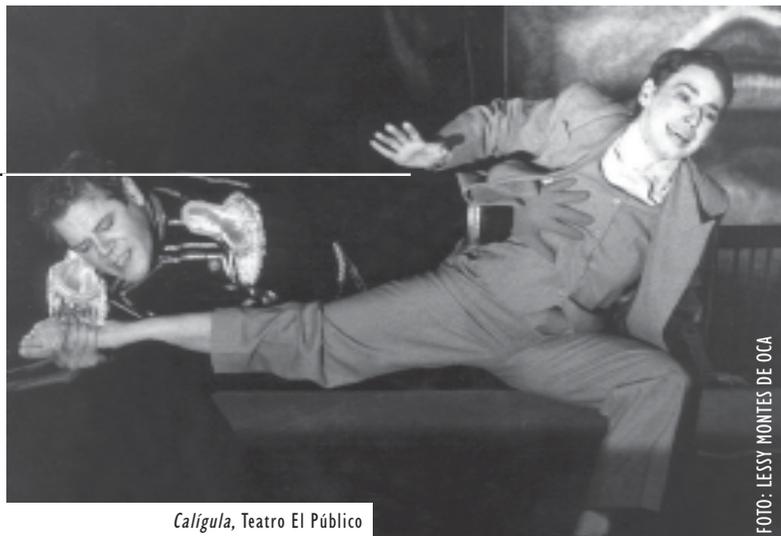
Abilio Estévez y Alberto Pedro maduran y marcan singulares bríos con sus obras de los tempranos 90: *Un sueño feliz* (1989, estreno 91), *Perla marina* (1993), *La noche*, Pre-

mio Tirso de Molina 1994, estrenada al año siguiente y *Santa Cecilia* (1995) se confrontan con el público a través de diversos directores —Blanco, Roberto Bertrand, Léster Vieira, Ariel Wood, Mario Muñoz y José González—, y reafirman al primero como un maestro del lenguaje para la escena con alto nivel poético, a la vez que recrea con nostalgia atmósferas y valores relegados de la vida cultural de la nación. Alberto Pedro, en estrecho binomio con Miriam Lezcano al frente de Teatro Mío, versiona *El maestro y Margarita*, de Bulgakov, para cuestionar autoritarismos y decisiones de gentes que se lanzan al mar en *Desamparado* (1991); conmociona al público y la crítica al conjugar la recuperación de un texto de obligada memoria pero casi perdido, *La noche de los asesinos*, de Triana, y una amarga reflexión sobre los riesgos de perder las utopías, en *Manteca* (1993), y defiende la transterritorialidad de la cultura cubana, por encima de circunstancias políticas, en *Delirio habanero* (1994). Al margen de pequeños textos sin estrenarse, Abilio se dedica a la narrativa y el éxito de su novela *Tuyo es el reino* (Tusquets, 1998) le aparta del teatro. Alberto sigue escribiendo pero *Caballo negro* (1995), *Mar nuestro* (1996) y *Madonna y Víctor Hugo* (1999), trazan un camino que reitera ideas y que no encuentra, con la inestabilidad de elencos que padece Teatro Mío, el diálogo creativo de los primeros textos.

Bartolomé sin casa, Teatro Jueguespacio



FOTO: JULIAN SALAS



Calígula, Teatro El Público

FOTO: LESSY MONTES DE OCA

Poco a poco la dramaturgia sufre vacíos con el éxito de algunos autores y la intermitencia o el abandono de otros, y salvo Raúl Alfonso y Norge Espinosa, de identidades precisas y textos estrenados, y algún que otro autor difundido a través de la Colección Pinos Nuevos pero sin verdadero fogueo escénico, falta continuidad y relevo en los últimos años. Otro modo de mirar el fenómeno, es constatar cómo en ese mismo período la dramaturgia espectacular toma entre nosotros una fuerza sin precedentes, y desde los escenarios se escriben títulos relevantes de esta época, como los que se cobijan bajo la vertiente de la danza teatro, cada vez más teatral, o las puestas «de autor» que realizan algunos directores.

Es notable como el pulso teatral cubano de los 80 a los 90, a lo largo del segundo decenio se modifica. Con un ritmo cada vez más intermitente, Vicente Revuelta estrena *Medida por medida*, de Shakespeare (1993) y *Ñaque o de piojos y actores*, de Sanchis Sinisterra (1994) para recuperar el riesgo en un espacio abierto, no convencional, y con nuevos intérpretes; asesora *El trac*, de Piñera (1997), en unipersonal de Alexis Díaz de Villegas; impulsa otro taller con jóvenes, buena parte de ellos sin formación actoral, y representa con ellos una única función de *Café Brecht* (1998) y *La zapatera prodigiosa* (1998), y se desactiva poco después. Berta Martínez sólo añade a su trayectoria, en 1990, *El tío Francisco y las Leandras*, y repone varias de sus puestas anteriores con nuevos elencos. Roberto Blanco logra con *Un sueño feliz*, de Estévez (1991) una puesta hermosa y efectiva en el lenguaje que le es afín, en 1992 viaja a

Venezuela, donde desempeña una labor formativa en los Teatros Juveniles y a su regreso asesora la puesta de *La noche*, también de Estévez, realizada por Ariel Felipe Wood y Mario Muñoz (1995); repone *De los días de la guerra* (1996), monta *Electra Garrigó* (1998), marcada por el sentido de homenaje a Francisco Morín y al estreno de la pieza en 1948, y repone *Yerma* (1999) diecinueve años después del estreno, con la misma puesta que ya no puede funcionar igual.

Eugenio Hernández Espinosa, que en los 80 había estrenado *Oba y Shangó* (1983) y rescatado de las gavetas *Mi socio Manolo* (1988, escrita en el 71), para reivindicar con una nueva mirada tipos populares de estratos no suficientemente abordados por nuestra escena, funda el Teatro Caribeño y alcanza con *El león y la joya* (1991), de Wole Soyinka, otra escala memorable en la integración multidisciplinaria afín a una línea de su trabajo, mientras que en *Lagarto Pisabonito* (1997) consigue articular desde el rejuego verbal y dicharachero propios del cubano un discurso de efectiva teatralidad. Pero ni *Alto riesgo* (1997) —que antes fue *Suchel* y tuvo un largo proceso de reescritura incapaz de profundizar en el debate ético esbozado—, ni *Oshún y las cotorras* (1999) consiguen la acción concentrada y la riqueza en las caracterizaciones de sus mejores piezas.

Desde el Buendía, Flora Lauten prosigue su proceso de montajes articulados con un laboratorio de formación de actores, basados en una peculiar apropiación de un legado de analogías, homologías, fuentes antropológicas y exploración en las raíces culturales cubanas, para producir imágenes de fuerte impacto y rescrituras intertextuales. El grupo se inserta cada vez más en un circuito de importantes plazas y eventos europeos y de otras regiones, y paulatinamente su ritmo de trabajo y su proyección estética van ajustándose a las demandas del nuevo mercado. De *La increíble historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, versión de la narración original de García Márquez dirigida por Lauten y Celdrán (1992), a *Otra tempestad* (1997) y *La vida en rosa* (1999), el rostro

del grupo es más universal y más cubano en función de una mirada otra, y baja el nivel de riesgo, que heredan los «hijos» —Celdrán, Castillo, Villar—, al optar por caminos propios.

Los maestros de la dirección son reemplazados por una hornada de jóvenes directores, casi todos como resultado directo o indirecto del magisterio de aquellos: Víctor Varela, Carlos Díaz, Ricardo Muñoz, Marianela Boán, Carlos Celdrán, Nelda Castillo, Jorge Ferrera, Raúl Martín, Joel Sáez, Boris Villar, Julio César Ramírez, Rosario Cárdenas, Ariel Bouza, quienes, con los resultados de su labor sostenida, van apropiándose del espacio, respaldados por la crítica y por la fidelidad de sus espectadores. El movimiento de renovación es continuo.⁹ La crisis económica y, como consecuencia directa, los viajes al exterior —temporales o a largo plazo—, en busca de mejores posibilidades de vida, casi nunca satisfechas a nivel profesional, y sus secuelas, convierten en recuerdo del pasado la labor del Ballet Teatro de La Habana, La Ventana, Almacén de los Mundos, Teatro 5, Luminar, Teatro a Cuestas, Teatro Obstáculo, Teatro El Puente y Teatro en las Nubes, pero a estas alturas también de los presentes Buscón, Teatro Irrumpe —cuyas bases hoy su director, Roberto Blanco, considera «en precario»—,¹⁰ de Teatro Estudio y Teatro XXI, desarticulados y sin rostro, aunque siguen vigentes en una plantilla y como cifras de los más de cien proyectos en vigor. Galiano 108 trabaja en Europa, básicamente en festivales, con el viejo repertorio.

De promociones intermedias, José Milián emerge con el testimonio catártico de experiencias propias y ajenas: *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1997) es un momento de especial brillantez desde lo tradicional, y un espacio compartido desde una extraña unanimidad para defender la cultura. Pepe Santos, en su doble faceta de autor y director repite idénticas fórmulas, de eficacia en *Los sueños prohibidos de Sor Juana*, que se desgastan en *Pasión Lorca* (1999) y en *Tula ante el espejo* (2000). Héctor Quintero, el popular cronista de las historias cotidianas, regresa a los escenarios después de un *impasse* autoimpuesto con *Te sigo esperando* (1996) y *El lugar ideal* (1998), pero la perspectiva de tratamiento de la actualidad, si bien sigue movilizando grandes masas de público, no sobrepasa el abordaje epidérmico ni lugares co-

munes de chistes de ocasión, y la simpleza de los lenguajes escénicos evoca el naturalismo espontáneo de la TV, rasgos que se corresponden con una dinámica comercial en la organización de elencos, modos de producción y explotación del montaje que propone. La supuesta reposición de *Contigo pan y cebolla* es un remedo de la antigua puesta, detenida en el tiempo.

Porque si los 80 redescubren al grupo como célula fundamental en la vida de la escena, hoy el teatro de grupo atraviesa una crisis que resiente la continuidad de algunos, al parecer más inclinados a fórmulas emparentadas quizás de modo inconsciente pero peligroso con una noción comercial, al renunciar a la labor colectiva que perfila tras la comunión de afinidades, proyección artística, entrenamiento, investigación y crecimiento, y privilegiar de modo pragmático la función, el resultado visible. Un «autor escénico» como Carlos Díaz¹¹ opta por rescribir la obra de dramatur-

El león y la joya, Teatro Caribeño



FOTO: ARCHIVO Tablas

gos preferentemente muertos o distantes —que no puedan objetárselo— desde su fuerte impronta personal, invita actores, consagrados o noveles, de acuerdo a los propósitos de cada montaje; pero otras experiencias, mucho más afirmadas en el equilibrio complementario del colectivo, acusan en sus montajes marcas indelebles de la inestabilidad.

Así se desarticula también lo que fuera un sólido movimiento teatral, con contradicciones lógicas y saludables tensiones, ahora supeditadas a la concentración en el trabajo propio y la falta de un verdadero clima de discusión, a veces hasta por desconocimiento o falta de interés hacia la labor del otro.

A esta dispersión contribuyen, además, sucesivos ataques infringidos a la crítica, sin que sobrestime su papel. Desde la interrupción, miope y desproblematizadora, de la revista *Tablas*, pasando por su debilitamiento, al convertirse en un órgano eminentemente difusor y de proyección subalterna al Consejo Nacional de las Artes Escénicas —por ejemplo, al no arriesgarse con textos teatrales no estrenados y sacrificar una necesaria función de promoción para los nuevos autores—, eludir debates y zonas conflictivas de la creación que le correspondía analizar como derecho y deber, y banalizar la profesión al abrirse indiscriminadamente a opiniones no especializadas. De la reflexión comprometida y de vocación cohesionadora, se pasa a la vitrina de elogios. Pero también conduce a la dispersión una política no explícita, ejercida años atrás con diplomacia, de no validar la crítica, quizás por verla como un obstáculo para una etapa de igualitarismos, en la cual, curiosamente, lo más pasivo recobra fuerza. Hasta el rechazo, por la vía de ataques y reclamos institucionales, de quienes no aceptan una opinión adversa y olvidan cómo la crítica tiene el derecho y el deber de discutir los resultados artísticos.

Ese clima de estancamiento en la reflexión coincide también, en alguna fase intermedia, con cierta tendencia a cuestionar la función esencialmente crítica del arte teatral, ejercida con responsabilidad —no la banal, de alusiones circunstanciales o chistes pueriles—, indisoluble con su propia condición y necesaria para la vida de la sociedad. La incompreensión de este rol de la escena atacó espacios de legítima discusión ética, en los cuales, por medio de variados lenguajes artísticos, se expresa el debate ideológico y hace del teatro una instancia participativa de ineludible convocatoria e interés para el público.¹²

Pero volviendo a la crisis del grupo, debo anotar cómo son las excepciones salvadas, desde su condición de minoría, muchas de las protagonistas del clímax y cierre de la década y la apertura del siglo. Porque si en el centro de los 90 caemos en una hondonada, padecemos casi un cisma de «desconcierto, aislamiento, acentuada fragmentación y atomización del medio teatral»,¹³ —que tampoco es ajeno a las consecuencias de la dinámica de la crisis económica en la esfera social, a contrapelo de aspiraciones políticas, que dejan su huella en la conciencia individual y colectiva—; la recuperación del espacio social de la cultura que significan los debates del IV Congreso de la UNEAC en 1998 y el reconocimiento del papel de la vanguardia artística constituyen un factor de motivación indiscutible.

A nivel de lenguajes aflora una decantación de experiencias previas y antiguas dicotomías entre texto o imagen, o experimentalismos miméticos, que se revierte en el rescate de una dramaturgia más cuidadosamente elaborada, en función de fortalecer la fábula —aunque no se regrese a una linealidad fácil—; en el énfasis en el trabajo con el actor, a partir de desarrollar todo su instrumental expresivo y de exigir resultados estimables; y en el acento conceptual, crítico y responsable. Y a esto se suma el compromiso con el trabajo, el ritmo de estrenos y programación, tendiente a superar la inercia de los peores momentos.

Al cierre, la década y el siglo conocen a un Brecht vivo, no por celebraciones oficiales ni lamentables reposiciones, sino porque habla de los mismos problemas que el ciudadano se tropieza en su vida cotidiana, desde el dolor y las dificultades ciertas, enfrenta los nuevos rostros —frescos y perfumados— de la doble moral, para recuperar una eticidad que parecía desdibujarse. *El alma buena de Se-Chuán* (1999), de Carlos Celdrán¹⁴ y Argos Teatro no debate la dialéctica del manual sino la universalidad de valores esenciales desde el mundo dividido en poderosos y despojados hasta las más peculiares variantes locales. Luego con Calderón y *La vida es sueño*, validarán la fábula y los personajes caracterizados con solidez, y examinarán el sentido de la existencia humana a la luz de una época que tiende a la homogeneización y a la ligereza, y el derecho del individuo a elegir libremente su destino.

El ocaso del siglo permite comprobar también que el cabaret puede ser mucho más que una frívola di-

versión con el tratamiento que eligen Nelda Castillo¹⁵ y El Ciervo Encantado para teatralizar *De donde son los cantantes* (1999), con el que vuelven sobre un tema obsesivo del período: indagar en las raíces de lo cubano, en este caso a través de la obra de Severo Sarduy, para defender la pertenencia del narrador a la cultura de la Isla y leer la historia desde la memoria vivencial, física y ancestral de cada uno de sus intérpretes, entrenados ardua e integralmente para buscar más allá de lo cotidiano y lo tangible.

Carlos Díaz silencia a sus actores para que la transgresión se verifique desde gesto y movimiento encontrados con una sugerente banda sonora en *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*, brillante confluencia de motivos reiterados de la escena de los 90: familia, isla, historia, acento crítico, parodia, ironía. Y en una sorprendente vuelta de tuerca hacia el protagonismo de la palabra y hacia «el gran teatro del mundo», estrena *Las brujas de Salem* con un elenco dispar e inarmónico en sus proyecciones estilísticas, y lee el texto de Miller desde una perspectiva proyectada mucho más desde lo personal que hacia una posible interacción con los posibles referentes de su contexto.

Raúl Martín¹⁶ consume su intento frustrado del 95 —aún en El Público—, de estrenar *Los siervos* (1999) e interroga a la platea acerca del planteo piñeriano de la inevitabilidad del eterno retorno y la responsabilidad del individuo para salir del círculo vicioso. Julio César Ramírez y Teatro D´Dos¹⁷ parecen cambiar de rumbo con el *Fausto* de Reinaldo Montero, fallido y hermético, pero sirve para revisar con otros ojos el camino andado. Y Marianela Boán¹⁸ no cesa en buscar un lenguaje escénico integral en el que su propio cuerpo entrenado para la danza participe a plenitud cada vez más de un discurso teatral.

En el Buendía otra generación de actores ensaya la dirección. Aparecen propuestas de Giselle Navaroli, *Akela Film*; Jorge Luis García Fuentes-José Antonio Alonso, *La octava puerta*. Pero es Antonia Fernández quien se revela con la solidez de un montaje pleno de modernidad, auténtica energía juvenil y emotividad: *Historia de un caba-yo*, auténtico homenaje a Vicente Revuelta, quien la estrenara en los 80, a partir de la lectura creativa con que se asume. Entre vigorosas coreografías de grupo, una seductora visualidad de jeans rasgados y prendas interiores contra el agreste sepia del establo, sonoridades de rap y corales líricas, *Historia...* insta a pensar en

lo humano esencial, el derecho a la diferencia, la generosidad y la ecología.

Fuera de la capital, sólo pueden distinguirse dos focos activos de interés: en Matanzas, el Teatro Papatote y el Teatro de las Estaciones, cultivadores de la escena de títeres y animadores de un evento nacido orgánicamente de la práctica artística: el Taller Internacional de Títeres, que ya celebró su cuarta edición, aunque, en ambos casos, acusan la necesidad de fortalecer la dramaturgia de los espectáculos, y el Mirón Cubano, que explora en el lenguaje de la calle y en la estética del *clown* con resultados disímiles. En Villa Clara, el Teatro Escambray persiste al replantearse su proyección futura con nuevos actores, rescata *La paloma negra* y sostiene el espacio reflexivo del Taller Teatro y Nación, al tiempo que Carlos Pérez Peña revela el sentido de su vida como actor en *Como caña al viento*, un singular *collage* de poemas y canciones. El Estudio Teatral de Santa Clara, consagrado a experimentos antropológicos en torno al actor, logra ascender un camino que va del apego mimético a las fuentes —*El lance de David* (1991), *Piel de violetas* (1997)—, a la conformación de un discurso imperfecto y atractivo en sus contradicciones, que propone un legítimo examen para todo el teatro cubano —*A la deriva* (1998)—, aunque *La quinta rueda* (2000), críptica y descentrada, interrumpe el proceso de apertura y desconcierta a los espectadores. Y el Guiñol de Santa Clara, que defiende la tradición titiritera y desarrolla nuevos manipuladores.

En pleno 2000, junto a algunas certezas, sorprende constatar el disloque temporal que suponen las coincidencias, e incluso algunos signos de involución, al comparar los principales objetivos de la dirección institucional enunciados en el 80 y los de ahora mismo.¹⁹ En la etapa más reciente la programación se va sistematizando y aparecen formas regulares de promoción a la vez que se recuperan otras, se abre paso a nuevos estilos y a nuevas voces, conquistas que reclaman la jerarquización necesaria, como resultado de un clima franco de discusión que deje atrás viejos resentimientos, sea capaz de superar generalizaciones prácticas y de política, y se adentre en la naturaleza conceptual, estética y comunicativa de los procesos artísticos. Y que permita proteger mejor e impulsar, también desde lo material, la labor artística más meritoria. La creación no se detiene, pero exige un nuevo salto, porque ya estamos en el nuevo siglo.

- 1 Antes, me ocupé del tema desde el apremio de su inmediatez en «¿Hacia dónde vamos? Memorias para una valoración de la escena cubana de los 80», *La Gaceta de Cuba*, n. 4, julio-agosto, pp. 63-66, y «Teatro cubano de los 90: voluntad de hacer vs precariedad», recogido junto al primero en *Didascalías urgentes de una espectadora interesada*, Colección Pinos Nuevos, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1996. El campo concreto de cada uno permite referencias que debo obviar aquí. Cf. también «Problemática, diversidad y espacio de debate en el teatro cubano», *Temas* n. 14, abr.-jun., 1998, pp. 69-79.
- 2 Sorprende descubrir, cuánto del teatro de los 90 en términos de lectura intercultural y fusión de géneros y estilos anticipaba aquel montaje, precisamente búsquedas y hallazgos que una parte de la crítica no supo decodificar. Cf. Mario Rodríguez Alemán: «El otro Don Gil de las calzas verdes de Teatro Estudio», *Mural del teatro en Cuba*, Ediciones Unión, 1990, pp. 221-224.
- 3 Cf. Carlos Espinosa Domínguez: «Cinco consideraciones sobre el teatro juvenil» *Tablas* no. 1, ene.-mar. 1984, p.6. Las obras que motivan estos juicios eran, entre otras, *Rampa arriba*, *Rampa abajo*, de Yulky Cary, estrenada por Lilian Llerena con el Teatro Político Bertolt Brecht; *Aquí en el barrio*, de Carlos Torrens, representada por el Grupo Rita Montaner, bajo la dirección de Fernando Quiñones, y la más lograda, *Tema para Verónica*, de Alberto Pedro, llevada a escena por el Teatro de Arte Popular, bajo la dirección de Eugenio Hernández Espinosa.
- 4 Cf. Elder Santiesteban: *Verde Olivo*, 3 de febrero de 1980.
- 5 Por increíble que parezca, la edición de 1998 incurrió en el mismo desliz de incultura teatral quince años después. Si teatro cubano es sólo el que se hace a partir de textos firmados por dramaturgos nacionales, ¿qué representa el discurso espectacular que construyen los directores, qué el lenguaje rítmico y gestual de los intérpretes y los canales de comunicación referencial no verbal que se establecen con el público? ¿Y qué decir de las crecientes propuestas, emblemáticas en los 90, que no parten de texto preescrito alguno?
- 6 Cf. V.M.T.: «¿Hay un verdadero relevo?», *Tablas* no. 3, 1983, pp. 36-47, y «Jóvenes actores ¿conquista o expresión insuficiente?», *Tablas* no. 1, 1987, pp. 46-50.
- 7 Contrario a argumentos de los detractores del cambio, en ningún caso se obligó a desactivar un grupo. Los que desaparecieron fue sobre todo por responsabilidad de sus miembros, por no poder demostrar una proyección artística coherente ni cohesión en torno a una o varias figuras y mucho menos voluntad de existir como tal, al no ser ellos mismos capaces de mantenerse como núcleo creativo.
- 8 Rafael Hernández: «La otra muerte del dogma. Notas sobre una cultura de izquierda», *Mirar a Cuba. Ensayos sobre cultura y sociedad civil*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1999, p. 79.
- 9 Obvio argumentos expuestos en «1995: Caminos abiertos a la puesta en escena», *ADE Teatro* no. 45-46, Madrid, julio 1995, pp. 54-60; «Festival de Teatro de La Habana 1995», *Conjunto*, no. 101, jul.-dic., 1995, pp. 118-119; «¿Máscaras o rostros? Teatro cubano de hoy», *El Caimán Barbudo*, a. 30, ed. 283, 1997, pp. 4-6; mis opiniones en la encuesta «Teatro cubano: preguntas de fin de siglo», *La Gaceta de Cuba*, no. 2, mar.-abr., 2000, pp. 38-46; y «Camagüey 98, examen inconcluso sobre la escena cubana», *El Caimán Barbudo*, a.32, ed. 290, 1999, pp. 6-8, y en varias reseñas críticas.
- 10 Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño: «Roberto Blanco: el teatrasta que soy», *La Gaceta de Cuba*, no. 2, mar.-abr., 2000, p. 37.
- 11 *Un tranvía llamado Deseo* y *Zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, *Té y simpatía*, de Robert Anderson, *Las criadas*, de Jean Genet, *¡A Moscú!*, sobre textos de Chejov, *La niña que rida*, de Virgilio Piñera, *El Público*, de Lorca, *Calígula*, de Albert Camus, *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre, *Fresa y chocolate*, sobre el cuento de Senel Paz y el guión del filme homónimo, y *El rey Lear*, de Shakespeare, y *María Antonieta o la maldita circunstancia del agua por todas partes*.
- 12 Cf. «La cigarra y la hormiga: un remake el final del milenio», *La Gaceta de Cuba* no. 1, ener.-feb., 1997, pp. 52-58. Cf. en el mismo número Graziella Pogolotti: «Bajo el signo de Prometeo», pp. 50-51, y los antecedentes en el dossier titulado «Teatro y espacio social. Una polémica necesaria».
- 13 Comparto esta apreciación de Omar Valiño en «Escena cubana actual: oscilaciones», *Trizados en el agua*, Ediciones Capiro, Santa Clara, 1999, p.58, en relación con el declive de ese momento, pero no su propuesta de periodización que prolonga los 80 hasta el 93. En el 93 se da a mi juicio una fractura del curso de los 90 —ya definidos desde mucho antes—, por embates externos, para producir a fin de cuentas una decantación de lo más sólido.
- 14 *El rey de los animales* (1988), *Safo* (1993), ambas desde el Teatro Buendía y premiadas por la crítica, *Roberto Zucco* (1995), y ya con su grupo Argos Teatro *La tríada* (1997) y *Baal* (1998).
- 15 *Un elefante ocupa mucho espacio* (1989) y *Las ruinas circulares* (1992), también desde Buendía, y ya con su propio grupo homónimo, *El ciervo encantado* (1997).
- 16 Ferviente seguidor de Piñera monta *La boda* (1994) dentro de Teatro El Público, y con su Teatro de la Luna *Electra Garrigó* (1997 y nueva versión en el 2000).
- 17 Y *quién va a tomar café*, de Millán (1990), *Federico*, sobre textos de Lorca (1995), *La noche*, basada en el libro de Excilia Saldaña (1996), *La casa vieja*, de Estorino (1997) y *La noche de los asesinos*, de Triana (1998).
- 18 Líder de Danza Abierta y sin dudas la más sólida creadora de la danza teatro entre nosotros, crea *Sin permiso* (1989), *Fast Food* y con Tomás González *La gaviota* (1993), *Últimos días de una casa*, con Raúl Martín (1994), *Antígona* (1999), *El pez de la torre nada en el asfalto* (1997), *El árbol y el camino* (1998), *Un tranvía llamado Deseo* para —Danza Contemporánea de Cuba— (1999) y su unipersonal *Blanche* (2000).
- 19 Cf. Julio García Espinosa: «Reafirmar y enriquecer la identidad cultural», *Festival de Teatro de La Habana/1980* [Memorias], Editorial Orbe, Ciudad de La Habana, 1982, p. 117. El cineasta, entonces viceministro de Cultura, al inaugurar el Festival y revisar lo realizado en los últimos años, enumera que: «Los grupos se han ido estructurando cada vez más por verdaderas necesidades de orden artístico. [...] Se ha reforzado la autoridad de los directores de los grupos teatrales. Se va desarrollando el teatro para niños. [...] Se ha avanzado en el principio de que cada grupo tenga su propio teatro o se le identifique con una sala en particular. La programación se ha ido estabilizando. Se trabaja por apoyar y reforzar los grupos de provincias...»

COMO NUNCA ANTES, EL FESTIVAL

Nacional de Teatro de Camagüey, acertó en cuanto a un diseño que, básicamente, se ajusta a las expectativas y necesidades del movimiento teatral cubano. Seleccionar la muestra, discutir las propuestas, valorizar cada uno de los espacios, mejorar las condiciones técnicas, de estancia y logísticas, organizar la programación, desplegar funciones en toda la provincia, polemizar sobre temas particulares... convocar en fin, una vez más, al encuentro de la escena insular, constituyen logros del evento, en cada uno de los cuales,

Fin de siglo en Camagüey

Omar Valiño

sin embargo, habrá que profundizar en próximas ediciones, pues aún distan de ser perfectos.

Tal consenso, que no unanimidad, hemos querido reflejarlo en las páginas de *Tablas* a través de una pluralidad de voces que, más allá de los acontecimientos, reflejados y discutidos con suficiencia dentro y fuera del evento, hurgue en los desafíos que tiene ante sí el teatro cubano que se adentra en el siglo XXI. Este número es, por tanto, una interpretación posible de unos días camagüeyanos cuya utilidad central se encuentra en poder observar los caminos de la creación teatral vernácula. En este sentido, el Festival constató la singularidad de los procesos que tienen lugar dentro de ella.

En síntesis, para mí, ese desafío mayor del teatro nacional es que dentro de una producción no tan escasa en términos cuantitativos absolutos, mas sí poco visible y constante, se aportan demasiado pocas excepciones de interés a sus espectadores potenciales con respecto a la enorme masa de entidades artísticas que laboran en todo el país. Un repaso a la cartelera camagüeyana revela cuantas ausencias se perciben.

De los dos segmentos esenciales, al teatro para niños le costó siquiera llenar los espacios que le correspondían en la programación. Con la excepción de *Feo* (René Fernández/Teatro Papalote), al resto de los espectáculos —aun con sus diferentes niveles de realización— les faltaría proponer universos más acordes al disfrute del niño cubano de hoy. Muy concen-

trados en contar una determinada fábula, lo que no es un defecto,

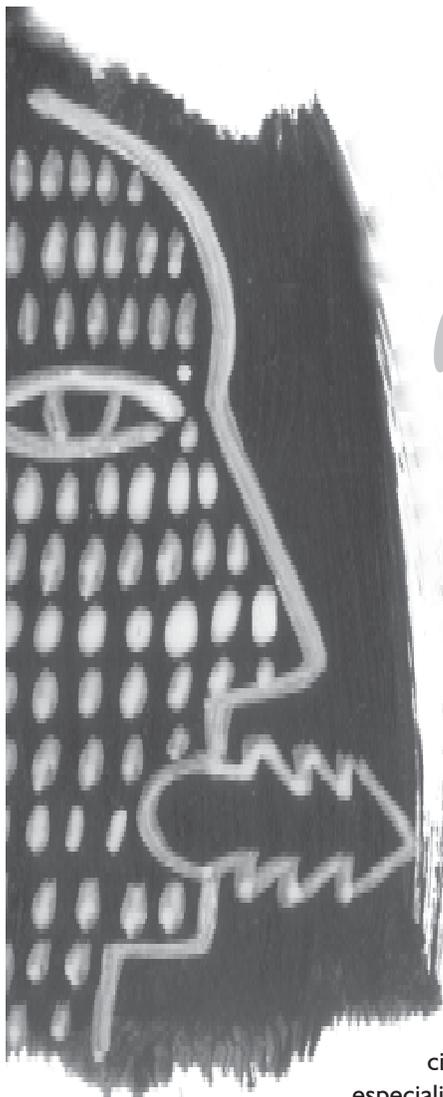
abandonan la construcción de un sentido preciso para ella, en medio de soluciones harto conocidas en términos de lenguaje y comunicación. El teatro para niños tiene el deber de ser hermoso e imaginativo, pero más valdría que tales características hallaran un por qué y una forma específicas en cada montaje, distanciándose de la ñoñería, y más aún alejándose de la invasión nacional de un tipo de espectáculo de variedades, en general, carente de todo rigor, extirpado, por suerte, del festival.

El teatro para niños, en lo fundamental el asumido desde proposiciones titiriteras, no puede complacerse en la idea reciente de una eclosión que sólo estuvo representada por contadas excepciones, no todas capaces, en los últimos años, de un ritmo ascendente de producción y calidad.

En cuanto al teatro para adultos presente en Camagüey, nos enfrentó a muy contradictorias imágenes. Urge esa, antes reclamada, mayor y sistemática producción que ha de llegar entre un eficaz estímulo y presión institucionales y la conciencia de su necesidad por parte de los teatristas. Si tal respuesta no resultara hija de procesos rigurosos, de inteligentes lecturas de la realidad, del entendimiento y ubicación del lugar del destinatario, de una visión culta y entrelazada con las restantes manifestaciones artísticas en el país y en el mundo, no podremos disfrutar de una ampliación de las poquísimas excepciones que hoy se manifiestan en escena, las cuales cuestionan por su pobreza numérica nuestra cacareada pluralidad.

Sin embargo, otra cara de Camagüey, presente en esas excepciones que guían el teatro cubano, sería la evidencia de un estado transicional en la creación, ya descrito por mí, de manera incipiente, a partir de la edición anterior como resumen de todo 1998,¹ caracterizado por el tratamiento del referente, ahora menos críptico, más transparente y por tanto reconocible para el espectador; una acentuación de lo identitario sin tipicismos, digamos, una mayor presencia de la cubanidad en los lenguajes escénicos; la insistencia en la búsqueda ontológica tan característica del último período, pero más desplazada hacia una arista social y hasta política; la presencia de lo musical, el humor y lo sensorial como códigos de comunicación, todo en función, primordialmente, de conquistar públicos amplios, legitimarse frente a ellos y, aunque pueda parecer contradictorio, tampoco desdeñar las «enseñanzas» del mercado para insertarse en él con productos atractivos.

Montajes como *Historia de un caba-yo* (Antonia Fernández/Buendía) y *Feo* expresan en alto grado esas coordenadas de transición. Aunque concebidos para públicos diferentes, adultos y niños, respectivamente, muestran notables coincidencias entre sí. Ambos eligen analogías con el mundo animal para centrar sus historias en seres marginados, de donde derivan poderosas metáforas sociales que atañen tanto a lo interno como a lo externo, ambos confirman una búsqueda ontológica con amplias resonancias políticas y validez universal, ambos se presentan a través de una elaboración del lenguaje sumamente seductor, ambos se activan a partir de núcleos de jóvenes que trastocan cualquier carencia en su aprendizaje por un gran derroche de verdad y compromiso escénicos. Uno es guiado por una joven actriz devenida directora, otro por un consagrado titiritero, significando así que el conflicto esencial para el desarrollo de nuestro teatro no está en las diferen-



ILUSTRACIONES: JOEL JOVER

cias generacionales ni entre especialidades, sino sólo en la capacidad de todos de enfrentar solucionándolos los altos retos creativos.

El 2000 ha presentado una inusitada movilidad institucional y ha confirmado que siguen existiendo fuerzas para la renovación. De una tensa conjunción entre ambas, dependerá que el futuro revele lo que hoy parece la despedida de una década crítica, gracias a días de grávida acumulación. Como toda despedida es nuevo punto para despegar, Camagüey fue, a fin de siglo, gozne entre dos épocas.

¹Cf. O.V.: «Segismundiémonos», en *La Gaceta de Cuba*, no.6, 2000.

CUANDO ANALIZAMOS EL DESARROLLO

del teatro para niños en Cuba, constatamos que las últimas décadas del siglo XX han permitido no pocas satisfacciones a este género de natalidad reciente. Son numerosos sus evidentes logros tras un proceso dialéctico con crisis, retrocesos y recuperaciones lógicas que le proporcionan su incorporación como escuela al movimiento artístico mundial. Pero esta situación es posible porque ya podemos citar a este movimiento como sistema con personalidad propia y presencia constante, que defiende identidad, raíz y un concepto profundo de nación desde América.

La titerería cubana, de fuerte componente autodidacta y acertada intuición, sostenida por logros y hallazgos dado su afán resistente de permanencia, ha tenido base fundamental en el mantenimiento de una tradición sustentada por la transmisión generacional de un oficio popular. Experiencia que se replantea a lo largo de los años mediante el des-

tos de vista y sus niveles apuntan los distintos estadios que dan constancia del tipo de teatro que producimos para público infantil.

Quizás una de las puestas del encuentro que mejor ejemplifica la aplicación práctica del retablo tradicional es la pieza *De las historias de tía Sidonia: el garbanzo peligroso*, del grupo Los Cuenteros de provincia Habana. La artesanía manufacturada que proponen para ser visualizada concuerda con el objetivo ideoestético del sencillísimo espectáculo al que pueden arribar. La misma identifica una poética de gran mérito proveniente de una cultura rural salvaguardada por artistas y comunidad, y su principal virtud es el hecho de comprender la esencia del acto titerero a la hora de abordar la labor de manipulación. Ellos concilian soluciones escénicas manejando la idea de la composición de la irrealidad, rompiendo la lógica realista en las tareas escénicas, y resuelven en síntesis la acción y el movimiento permanente de las figuras, donde incluyen al espacio escenográfico móvil y de carácter mutante. Claro, desde una postura discreta. Igualmente se apropian de recursos técnicos expresivos como la ilusión óptica y el alarde o la caricaturización titerista para complejizar la imagen, pero la puesta no alcanza la plenitud de un alto vuelo estético.

Juan Candela y familia fue el espectáculo presentado por Teatro de la Villa de Guanabacoa. Este también es un montaje tradicional y su soporte es el tipo de artesanía que posibilita otra forma de retablo, una especie de maqueta escenográfica que reproduce el espacio pueblerino donde transitan, a la vista del público, las figuras que son animadas por guajiros cuentacuentos que tienen la habilidad práctica de los juglares titereros de antaño. A pesar de ser atractiva esta versión de «El canto de la cigarra» por su música y color, el diseño es incoherente por la inadecuada elaboración artística del vestuario que manifiesta exacerbado realismo.

Otro cuento de Cardoso que tuvo su propuesta escénica en el Festival fue «Los tres pichones», a cargo de Teatro Titerivo, de Pinar del Río. Esta fue otra forma juglar, pero más ingeniosa porque provoca una fabulación de imágenes novedosas que tienen su base en la mezcla de la actuación actoral y titerera, condicionadas por soluciones inteligentes que buscan la integración armónica espectacular. Por eso resulta tan

De títeres y tradiciones

Yamina Gibert

empeño de sucesivos aprendices. Ha influido en el carácter formal del teatro de muñecos de la actualidad, la primacía del empirismo por falta de orientación académica. Se han logrado formidables artesanías móviles, pero también la proyección intelectual de este fenómeno se ha visto afectada. Existe falta de depuración estilística en algunas obras y el acabado se resiente por la debilidad que subyace en algunos de los niveles de las puestas.

Un segmento breve pero significativo que representa y describe el paso de los titereros cubanos al nuevo milenio es la pequeña muestra seleccionada para el Festival de Teatro de Camagüey que refiere únicamente una etapa que abarca dos años de creación artística. No podemos perder de vista que esta etapa ha estado antecedida por una época que tuvo una producción artística titerera mucho más sólida. No obstante, el conjunto es digno y constituye un indicador que genera un diagnóstico bastante confiable de la situación actual del género que nos ocupa. El ejemplo nos enuncia la diáspora de pun-

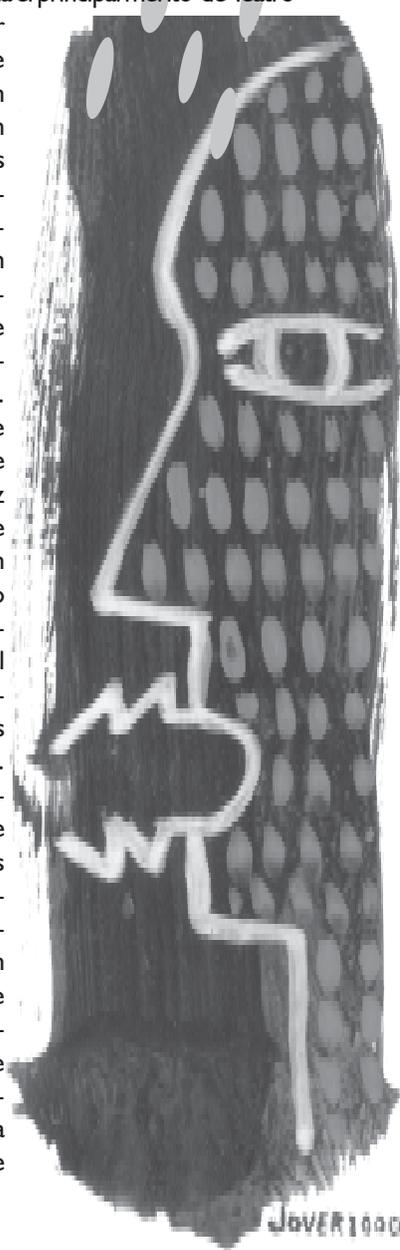
oportuna la elección de los medios de la puesta en escena donde se destaca la utilización del tejido chicló, la cestería de fibras naturales y el papier maché. Son materiales que potencian la ductilidad de las figuras acordes con la historia que prosigue una estructura de narración desde la perspectiva andariega del arte juglar. Pese a ello, la interpretación no siempre obtiene resultados óptimos porque falta precisión y organicidad al dibujo del movimiento.

A continuación subió a la escena camagüeyana del Teatro Guiñol un montaje bastante atípico en su contexto y bien distinto de lo que fue habitual en el certamen. El títere no era su protagonista, en cambio los actores en vivo auxiliados por la presencia fugaz de experimentales muñecos de guante, vitalizaron otra forma de hacer desde un punto de vista de pretensión innovadora. Así mostró Teatro del Viento su versión *La noche, mi abuelo y yo*, un ejercicio que se centra en un debate filosófico repleto de preguntas a la vida que tratan de dar respuesta a la curiosidad ilimitada que manifestamos todos los seres humanos. La adaptación basada en *La noche*, de Excilia Saldaña, sirve de estímulo al vuelo metafórico que se persigue, aunque con el replanteo dramático o traslado de géneros no se logra subvertir el orden literario del original y en la imagen no se dosifica el tratamiento del color y la luz de esa noche excesiva.

La otra teatralización de un cuento clásico de la literatura para niños la trajo Teatro Papalote de Matanzas. La obra se titula *Feo* y es una versión de «El patito feo», de Hans Christian Andersen. Lo primero que me llama la atención de esta puesta es la forma del texto visual. Una propuesta evidente de conceptos que dibuja un cuadro abstracto patentizado por la posesión de técnicas de manipulación en vivo, para la que se aprovecha la explotación de la expresión corporal. Se anima el cuerpo físico de los actores en el espacio y se le adicionan figuras parlantes, juguetes tradicionales redimensionados y otros elementos que desarrollan una fábula para mostrar un nuevo recorrido del patito feo, quien debe transitar hacia un mundo interior. En este sentido es importante a escala metafórica que muestren la paradoja del crecimiento humano insistiendo en la metamorfosis síquica y no física en medio de situaciones conflictivas provocadas por los encuentros que hacen que el pato crezca o evolucione mediante el conocimiento. Lo poético de la ilustración infiere nuevas búsquedas formales para la dramatización, pero este experimento dificulta el

proceso dramático, sin embargo no deja de ser lícita la imaginativa arquitectura escénica que de ninguna manera minimiza al espectador, ella nos deja una obra que constituye uno de los mejores momentos de los títeres en Camagüey.

Entre las obras teatrales programadas en concurso estuvo la versión contemporánea de uno de los clásicos más importantes del teatro cubano titiritero: *El sueño de Pelusín*, de la gran escritora Dora Alonso. La responsabilidad que entraña abordar un clásico dramático del género supone cautela, rigor profesional y un estudio profundo del fenómeno, porque el rescate de un patrimonio cultural no se puede enfrentar de forma superficial. Precisamente en ello radica el principal mérito de Teatro de las Estaciones al realizar la puesta, un proyecto de consecuente indagación histórica e investigación teatral que hace volver a los orígenes y a sucesos titiriteros de época, cuya solidez artística y condición humana reviven a indispensables ancestros que bien subsisten como referentes estéticos idóneos. Por eso dice mucho este Pelusín, un títere de guante que abre los ojos y da voz de alerta anunciando que lo esencial es lo invisible. En esta revisitación al pasado se manejan códigos tradicionales y el diseño objetual tiene como base a los títeres originales realizados por los hermanos Camejo. Solo se reproducen los protagonistas, y a partir de ellos y su línea estilizada es que se condiciona la elaboración del resto de los volúmenes, que además son redimensionados porque se quiere romper con la lógica natural. La creación de este cuento de hadas campesino como un regalo para el espectador de hoy, se



JOVER1000

han convertido en tradición propia de nuestra área geográfica. Con ellas se refleja el controvertido y espontáneo espíritu del trópico, punto excéntrico de confluencias que no se desprende de sus formas arcaicas. Si se emparenta la hechura de las formas con el trabajo escultórico y de instalación plástica, vemos que en todas las obras no se alcanza el ingenio de nuestra plástica de vanguardia. Los más tradicionalistas andan muy cer-



apoya también en la construcción de un precioso bohío retablo que se magnifica con el acertado diseño de luces, tras el que deambulan cuatro actores que resuelven una complejísima labor de conjunto que comprende a todas las técnicas clásicas de manipulación. Aunque desde el original se advierten debilidades dramáticas, alivia el proceso dramático la intensificación de la historia aventurera que realiza Las Estaciones con su nueva versión.

La diserción realizada hasta aquí dicta agudeza al análisis, pero las manchas no pueden invalidar al sol. Las variantes teatrales reseñadas tienen innumerables virtudes y atención y respuesta de la crítica y del público cubano. A nuestro resumen conclusivo solo quedaría insistir en subrayar determinadas características generales. Es el caso de la constante de la utilización de las técnicas primitivas o clásicas, técnicas que han venido transitando por el tiempo conectadas a la expresión de formas plásticas típicas que a fuerza de repetirse se

ca de la cultura popular pero dejan atrás la trascendencia que ya pide esta alta especialización. Aunque se entrampe la mirada del público por el contacto humano que impone nuestro arte, la atención puede agotarse porque la mirada contemporánea se rebela cuando compara y suspira ante un acabado artístico superior del universo foráneo.

En la medida que las puestas se comportan más acabadas e integrales, son más reconocidas, tienen consenso y adquieren más valor estético y universalidad. De todo esto habla la muestra de Camagüey, pero medio siglo de teatro para niños en Cuba dice mucho más.

LA OCTAVA EDICIÓN DEL FESTIVAL NACIONAL de Teatro, celebrada en Camagüey del 29 de Septiembre al 7 de Octubre de este año, volvió a ser un encuentro imprescindible para medir la salud del movimiento teatral cubano. Diez días que desataron una tormenta teatral en la ciudad de los tinajones, presentaron una selección de los espectáculos más significativos estrenados recientemente, junto a una serie de eventos teóricos que se desarrollaron a la par de las funciones.

Entre la intensa actividad a la que convocó el encuentro, y con el objetivo de propiciar un diálogo coherente entre teóricos y practicantes, tuvieron lugar los Coloquios de la Crítica, privilegiados esta vez, no como alternativa, sino como parte de la programación diaria. Así, ante la praxis inmediata, en este encuentro de directores, actores, periodistas, críticos y público en general, se suscitaron amplias polémicas en torno a las contradicciones más visibles de la escena nacional.

Tras los **signos** cómplices de la memoria

Claudia Pérez Ruiz

Una mirada mucho más reposada respecto a esta celebración, me revela una imagen recurrente en la historia del arte teatral. La lucha de gran parte del arte contemporáneo por salvar la memoria de la obra que transcurre como un hecho inusitado, fugaz, está en el caso del teatro acompañada por un pensamiento crítico que se proyecta cada vez más hacia el futuro. La figura del crítico teatral siempre me ha recordado a la de los saltimbanquis o juglares que, entregados a la fugacidad de la escena, andaban siempre conquistando espacios donde descubrieran que podía hacerse el teatro. Pienso que el crítico, de alguna forma, comparte con esos personajes la paciencia del caminante que va descubriendo en su andar una geografía ajena, pero que al final reconoce como suya. Acudo a este referente de la historia del arte dramático, quizás por la paradoja que lleva implícita, pues aunque tentados ante la misma condición efímera del arte, mientras que aquéllos seres se inscribieron como protagonistas de una época, el crítico pasa inadvertido, aun en una historia que está casi siempre escrita con su firma. ¿Cómo asume éste, entonces, su papel de cómplice y censor, ante una realidad que desaparece con la caída del telón?

Las primeras actitudes de los críticos en el evento aparecieron en uno de los salones del Centro de Patrimonio de Camagüey a manera de preámbulo al debate sobre el espectáculo *Las brujas de Salem*, de Teatro El Público, basado en el texto del dramaturgo norteamericano Arthur Miller. Con la presencia de su director Carlos Díaz y parte del elenco, se aludió a temas recurrentes en las puestas de este emblemático grupo, como fueron las referencias a la espectacularidad, que en esta propuesta se traducen en soluciones sutiles y signos cómplices que dialogan con el espectador desde una imponente sobriedad. Una de las ideas más reiteradas, clave importante en la comprensión del discurso conceptual de la puesta en escena, fue el trabajo de los actores, donde se destacó la interpretación de Georbis Martínez en el personaje de Abigail Williams. Carlos Díaz conversó sobre su experiencia en este proceso de montaje, refiriéndose a las particularidades de su estética y aprovechó la ocasión para anunciar su estreno de un

texto de Luigi Pirandello. Un espectáculo como *Las brujas de Salem* inauguró este espacio, alertándonos simbólicamente sobre la posibilidad de poder encontrar algo podrido lejos de Salem.

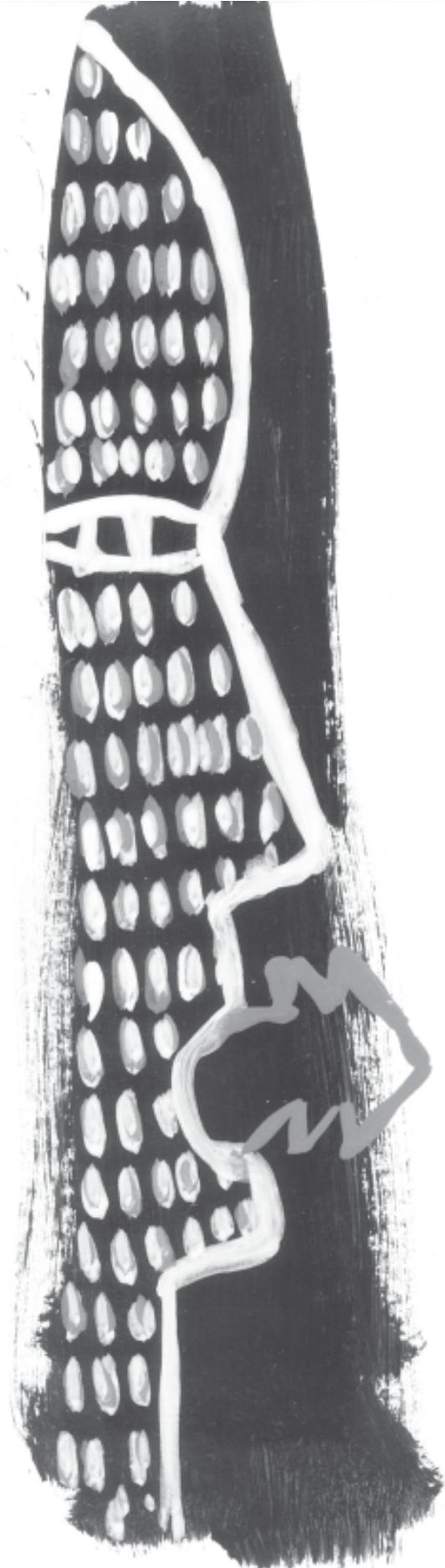
Las sesiones posteriores siguieron el orden cronológico de la cartelera y siempre dedicaron los primeros momentos al análisis de los espectáculos para niños y jóvenes. Algunos grupos, como Teatro de Las Estaciones y Teatro Papalote, ambos de la ciudad de Matanzas, el Centro Dramático de Cienfuegos, Teatro del Viento, Teatro de la Villa y Los Cuenteros, fueron los invitados a dialogar con el público. Uno de los temas más socorridos fue el diseño escénico que ocupó gran parte de la reflexión a la hora de hablar de espectáculos como *Pelusín del Monte* de Teatro Las Estaciones, o de *¿Quién le tiene miedo al viento?* del Centro Dramático de Cienfuegos.

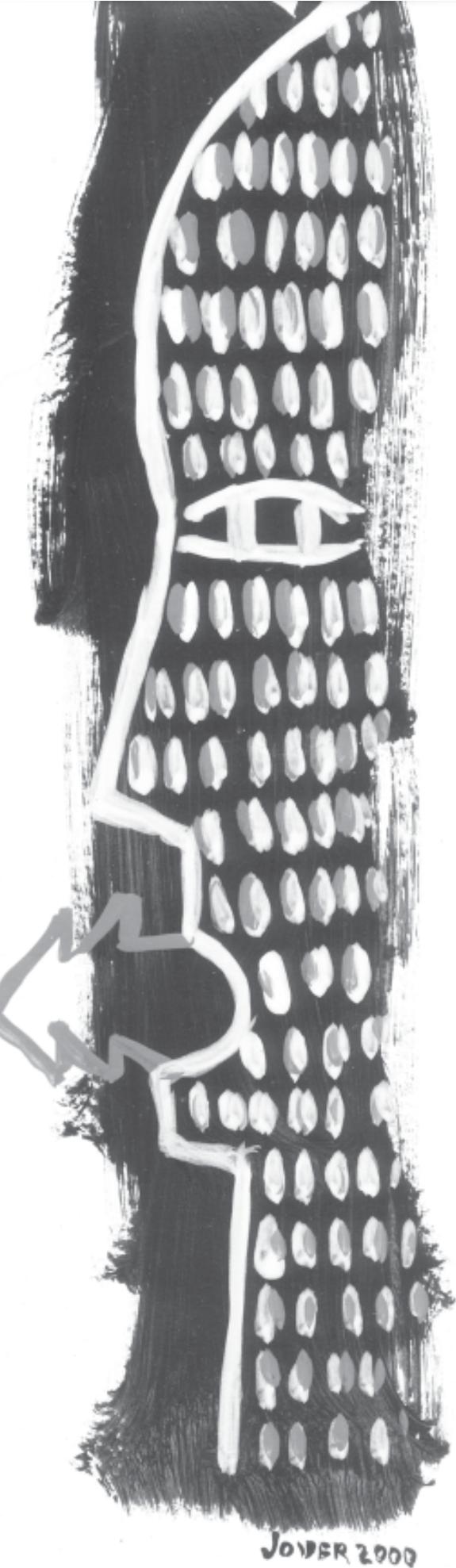
El espectáculo *De las historias de tía Sidonia: el garbanzo peligroso*, del grupo Los Cuenteros, dirigido por Félix Dardo, convocó a reflexiones acerca de lo que alguien calificó como una crisis dramática del teatro de títeres en Cuba. Por su parte, Teatro del Viento con la puesta en escena de *La noche, mi abuelo y yo*, dirigida por Freddy Núñez, fue el centro de diversas opiniones acerca de la dramaturgia espectacular, que en su caso utiliza un discurso ecléctico y grandilocuente, apoyado en códigos mucho más relacionados con la sensibilidad de los adultos.

En sentido general, desde una aparente aceptación, se erigió un discurso a favor de las propuestas para niños y jóvenes. La escasa cantidad de grupos participantes o la complicidad crítica de algunos, propiciaron casi siempre un clima de satisfacción que imperó sobre algunos criterios que señalaron dificultades precisas. La conciliación de puntos de vista encaminó el análisis hacia una revisión de temas medulares en el teatro para los más jóvenes, tratados en encuentros teóricos anteriores. En esta ocasión la crítica se dirigió a orientar el camino de algunos grupos que comienzan nuevas búsquedas estéticas y conceptuales, o de otros, que, por el contrario, han mantenido la herencia titiritera de generaciones anteriores.

Sin embargo, la reflexión alrededor de las obras para adultos alcanzó un tono más preciso, donde la mirada a distintos estilos que constituyen hoy la realidad teatral cubana, derivó en una arriesgada confrontación entre críticos y creadores. Hubo puntos de partida comunes que movieron a la discusión, uno de éstos fue la revisión de los textos clásicos, la cual parece inscribirse con marcada intención en nuestro presente. De los grupos participantes que han elegido a los clásicos releyéndolos desde la contemporaneidad, estuvo Argos Teatro, con *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, dirigida por Carlos Celdrán, quien manifestó su interés de afrontar el reto que representa asumir la estructura barroca de esta obra. Muchos significaron la ausencia de referentes precisos en el espectáculo, el cual se apoya en un texto de más de tres siglos. Para ello tocaron temas como el de la estructura de la puesta que parece perderse en el verbo sin acudir a otros recursos. En este sentido, el director se refirió al trabajo de los actores como elemento contextualizador, y reconoció la dificultad que encierra para ellos el trabajo sobre referentes personales, teniendo en cuenta que la realidad del siglo XVII difiere notablemente de la suya.

Otra polémica respecto a la vuelta de los clásicos se impuso en el diálogo sobre el espectáculo *Historia de un caba-yo*, del grupo Buendía, dirigido por Antonia Fernández y basada en el cuento «*Jolstomer*» de Lev Nicolaievich Tolstoi, a partir de la versión teatral que hiciera de él Mark Rezovski. El impacto emotivo que produjo esta puesta en escena se demostró también en las actitudes de la crítica que aplaudió la capacidad de esta propuesta para lograr, desde una fábula sencilla y pulsando los resortes del melodrama, un discurso inteligente apoyado en códigos puramen-





te emotivos. Así mismo, se dedicó largo rato a las conclusiones y especulaciones de algunos acerca de la relación del espectáculo con el trabajo del grupo Buendía, para preguntarse entonces si este pudiera ser la génesis de un nuevo proyecto en el futuro. *Historia de un caba-yo*, protagonizada por los jóvenes integrantes del taller de creación del grupo, dirigió las opiniones a un blanco común, donde la posibilidad de volver a estremecer la sensibilidad del espectador finisecular se destacó como una de sus cualidades relevantes.

Un espectáculo que convocó a largas horas de discusión fue *La noche de los asesinos*, del grupo Teatro D'Dos. Dirigido por Julio César Ramírez, esta propuesta pareció resurgir ante la mirada del público desde las referencias al texto escrito por José Triana. Disquisiciones alrededor de la cualidad técnica de la puesta en escena que impiden a los actores la profunda comprensión de sus roles, se convirtieron en laberintos sin salida en los que la crítica sólo ofreció su sentencia concluyente y obvió la posibilidad de iluminar desde su perspectiva, esas zonas endebles que a su juicio atentan contra esta versión de Teatro D'Dos.

La variedad de grupos participantes y la pluralidad de discursos críticos, produjeron acercamientos diversos a nuestra realidad escénica en sesiones como las dedicadas a las obras *El último amor del príncipe Guenyi*, del grupo Calibán Teatro de Santiago de Cuba, o *La quinta rueda*, del Estudio Teatral de Santa Clara, que evidenciaron distintas maneras de acercarse al hecho teatral desde la experimentación y la investigación. Estos grupos, donde el montaje no parte de un texto dramático sino de la indagación sobre otros métodos de construcción (en el caso del Estudio Teatral la creación colectiva), confrontaron con las voces de la crítica desde actitudes tan polémicas como la propia obra de arte. Otros espectáculos como *Chago de Guisa*, de Teatros de Orilé, *La Plazuela*, del Estudio Macubá o *Piratas en la Villa de Sin Ton ni Son de los Remiendos*, del Guiñol de Remedios, centraron el debate en líneas estéticas más tradicionales, ligadas a la apropiación de mitos y costumbres populares que conforman nuestra cultura con la utilización de referentes de la religión afrocubana, tradiciones típicas de regiones de nuestro país como el carnaval santiaguero, o expresiones de la secular cultura remediana, respectivamente.

Las reuniones de cada mañana convocaron, no sólo al ejercicio de la palabra, sino que funcionaron como escenario para la presentación de libros, revistas especializadas y boletines. Algunas publicaciones

como *Tablas y Conjunto*, o los boletines *Gestus* e *Indagación*, llegaron en buen momento a completar una información más general sobre el acontecer teatral.

Bajo diferentes ánimos transcurrieron en esta zona franca, los encuentros entre gente de teatro. Unas veces desde el rigor y la seriedad intelectual, otras desde la benevolencia o la falta de compromi-

so, se escucharon los ecos de distintas voces, algunas portadoras de dudosas culpas, por desgracia ajenas al teatro, otras que abogaron por un diálogo sincero y respetuoso, pero todas, en definitiva, protagonistas de este taller ocasional que ojalá aceptemos por fin como un espacio vital del teatro cubano.

Premios Avellaneda 2000

Gran premio

Historia de un caba-yo, Teatro Buendía
Dirección: Antonia Fernández

Premios de puesta en escena

Teatro para niños

Feo, Teatro Papalote. Dirección: René Fernández

¿Quién le tiene miedo al viento?, Centro Dramático de Cienfuegos (hoy, Proyecto Retablo). Dirección: Antonio Liubar García

Teatro para adultos

Los siervos, Teatro de la Luna. Dirección: Raúl Martín Desierto

Premios de actuación masculina

Teatro para niños

Antonio Liubar García y Panait Villalvilla, *ex-aequo* por los personajes que interpretan en *¿Quién le tiene miedo al viento?*, Centro Dramático de Cienfuegos

Teatro para adultos

Déxter Cápiro, por Nicleto en *Los siervos*, Teatro de La Luna

Carlos Cruz, por Cuentabrazas en *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Menciones

Georbis Martínez, por Abigail Williams en *Las brujas de Salem*, Teatro El Público

Jorge Luis de Cabo, por Alberto Marqués en *Muerte en el bosque*, Compañía Rita Montaner

Esteban León, por los personajes que interpreta en *Chago de Guisa*, Teatros de Orilé

Premios de actuación femenina

Teatro para niños

Fara Madrigal, por Pelusín en *Pelusín del Monte*, Teatro de Las Estaciones

Mayda Seguí, por Mamá Pata en *Feo*, Teatro Papalote

Teatro para adultos

Sandra Lorenzo, por Mijail Serpujovskoy en *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Grettel Trujillo, por Zenón en *Los siervos*, Teatro de la Luna

Mención

Gina Caro, por los personajes que interpreta en *Muerte en el bosque*, Compañía Rita Montaner

Premios de diseño musical

Teatro para niños

Joaquín Bermúdez, por *Feo*, Teatro Papalote

Teatro para adultos

Adrián Torres y Raúl Martín, por *Los siervos*, Teatro de la Luna

Premios de diseño escénico

Teatro para niños

Antonio Liubar García, Panait Villalvilla y Valentina Medina, por *¿Quién le tiene miedo al viento?*, Conjunto Dramático de Cienfuegos

Teatro para adultos

Rolando Estévez, por *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Premio de texto dramático original

Desierto

Premios Avellaneda

Jurado central: José Milián (presidente), Esther Suárez Durán, Allán Alfonso, Rafael González, Rogelio Meneses, Mario Guerrero, Héctor Echemendía, Raúl Oliva y Louis Aguirre.

HISTORIA DE UN CABA-YO INAUGURA EL nuevo siglo teatral cubano. Historia de un caba-yo es una puesta en escena de Antonia Fernández, actriz de larga trayectoria en el Teatro Buendía, quien incursiona ahora en la dirección y crea el éxito de la temporada, un espectáculo decididamente revolucionario. Antes, en 1990, compartió junto a Carlos Celdrán la autoría de *Safo*, exploración en la llamada dramaturgia del actor y acercamiento al teatro de la memoria como «deuda genética» e investigación. Actriz de espectáculos como *Las perlas de tu boca*, *La cándida Eréndira...*, *Roberto Zucco*, *Otra tempestad* y *La vida en rosa*, siente que su formación se dirigió más intensamente hacia el cuerpo y la imagen. Estudiosa de los entrenamientos físicos, participante entusiasta de talleres a lo largo de los 90 con maestros diversos: Teresa Ralli, Andrés Pérez, Ingemar Lindh, Eugenio Barba..., la seducen los recursos técnicos del teatro tanto como la filosofía.

bre los mitos de la modernidad, cómo los «artistas» que iban a salir egresados de una escuela con un título se confrontaban con los verdaderos artistas convertidos en mitos del arte del siglo XX: Lorca, Anais Nin, Walter Benjamin, Kafka, Virginia Woolf... eran sobre todo escritores. En *La clase quiere tocar el cielo* probé por primera vez mis armas de directora imbricadas muy fuertemente con la experiencia pedagógica. Empezó como algo muy quedo y fui involucrándome cada vez más. Curiosamente, este proceso corrió paralelo a la investigación de *Otra tempestad*, en el que yo hacía Ariel, y fue para mí un período muy fecundo. Estrenamos *Otra tempestad*, y en 1997 se hace una reestructuración en el ISA y yo quedo fuera del claustro de profesores e inmediatamente algo embarazada.

Mi hija nace en 1998, seis meses después me reincorporo al grupo haciendo el Ariel, y a fines de 1998 interpreto Lady Macbeth, a causa de un nuevo éxodo de actores en el Buendía. Había que salvar el repertorio, sobre todo *Otra tempestad*, un espectáculo que nos costó dos años de trabajo. Y nuevamente entre el ego de salvar mi personaje: a Ariel, que fue el personaje de mi madurez, de mi comprensión quizá más profunda de lo que es el teatro, nunca lo volví a repre-

sentar, y yo terminé haciendo un personaje que odiaba: Lady Macbeth. Son las veleidades que tiene el teatro y lo hice por la sobrevivencia del grupo. Lo digo sin ningún tipo de oportunismo: el Buendía estaba primero porque ha sido mi casa. Todavía no he saldado mis deudas ni mi diálogo con mi grupo y por eso tenía que estar ahí. Y de alguna manera fue un sacrificio.

Cuando se produce mi ruptura con el ISA yo intentaba montar *Historia de un caba-yo* con cinco mujeres, porque no tenía alumnos varones. Esta idea quedó abortada, y ya tenía una primera versión del texto que permaneció casi igual en la versión definitiva.

¿Era la versión dramática que usó Vicente Rueda en su montaje de 1985?

Era una versión sobre esa, le hice algunos cambios. Aquel texto estaba muy atado a la traducción directa del ruso y según mi criterio, el texto tenía una belleza poética pero poca comunicabilidad teatral. Los tiempos han cambiado mucho desde el montaje de los años 80 a este fin de siglo: el teatro, como reflejo de

Te conoceré por tu cara y por tu máscara

Nara Mansur

Entrevista a Antonia Fernández

Historia de un caba-yo: afirmación de vida, el teatro político con un nuevo rostro, la ambigüedad que se desenmascara y grita en esta época de tanto cinismo y «mensajes» sinuosos, en que pensamos que la ironía era la única posibilidad de creernos más libres. Un caballo, yo, la historia en la cuadra, «un teatro ambiental» para aprender la convivencia y comprometer de manera distinta la percepción del espectador.

«El encuentro entre el espacio público y privado del hombre», posible respuesta al sentido del teatro, impulsan a Antonia Fernández en la construcción de la obra. Las vivencias de la actriz, los viajes, el trabajo del grupo, los muchos procesos creativos y la maternidad, la conducen en su camino de elecciones hacia esta ópera prima.

¿Cuál ha sido la travesía de *Historia de un caba-yo*?
¿Cuándo caballo se convierte en «caba-yo»?

En 1996 ya hacía dos años que impartía clases en el Instituto Superior de Arte, y en ese año armé un espectáculo muy entrañable para mí que se llamó *La clase quiere tocar el cielo*, en el que se reflexionaba so-

los cambios, no se queda a la zaga ni enquistado. Mis propias vivencias como artista y como ser humano han ido por muchos caminos. Al final debo haber usado el ochenta por ciento de la versión dramática del montaje de Vicente, pero el otro veinte por ciento fue como un vértigo: quería comunicarme con un público joven, preferiblemente entre los diecisiete y los veinticuatro años, que tuviera otra manera de asimilar el hecho teatral. Me quería confrontar con ese público muy fuertemente, no para decirles cosas a ellos, sino para que ellos me las dijeran a mí.

Para la reunión que hizo Flora por año nuevo en 1999 ya me había incorporado a *La vida en rosa* y había «sacado» a La Jabá; se estrenó el espectáculo y nos fue muy bien. La Jabá es un personaje que me ha dado muchas satisfacciones y al que sinceramente yo no traté con tanto denuedo. Pero el teatro es así. Al Ariel que le di todo no me dio prácticamente nada, o nada en el campo de lo visible. Le dije a Flora que la cabeza me iba a estallar, por tantas ideas que quería llevar adelante, que habían nacido en el Buendía. Cuando uno pasa tanto tiempo en el teatro, de lo que uno trabaja para hacer un personaje, utiliza sólo un treinta por ciento, y a veces el punto más hondo al que llegó en la investigación no aparece en el espectáculo, o en zonas que quiere seguir explorando. Aquel riesgo que uno no se atrevió a asumir va dejando una zona que yo le llamo «desván», que funciona a través de la memoria y de la emoción, cosas que quisiera probar o batirme con ellas. A veces, porque no estuve preparada para asumirlas.

Intuí, más que pensé, sentí con mi totalidad que era el momento de *Historia de un caba-yo* y que si no había podido seguir dando clases en el ISA, de igual manera la enseñanza en mí es una vocación.

Me gusta enseñar porque aprendo multiplicadas veces. Me gusta confrontarme con los actores más jóvenes, si bien no tienen la experiencia sí tienen energía, una raigambre, un empuje con el que me identifico. Flora me dio todo el apoyo, y en el mismo Buendía empecé a hacer nuevamente ese taller.

No tenía al Príncipe Serpujovskoy, y el hombre que me daba la imagen de ese personaje era el actor Félix Antequera, que fue actor del Buendía y compañero mío muchos años. Había participado en el montaje de Vicente y es la persona por la cual yo amo, yo amé *Historia de un caballo*, porque él siempre hablaba de ese montaje. Quería tener a Félix Antequera pero no podía, no está, y fue a Flora a quien se le ocurrió que pudiera ser Sandra Lorenzo. Siempre quise que Car-



FOTOS: JOSÉ LUIS BAIOS
Oyá en *Otra tempestad*

los Cruz fuera Cuentabrazas. Había muchas cosas en su estela vital, en su historia personal, que yo entendía próximas al personaje; él era la persona que me daba el tono, el grado justo de la emoción que yo quería para ese personaje, porque no estaba identificado con su sufrimiento sino distante de él.

¿Quiénes se acercaron al taller?

Gente que había trabajado conmigo en la escuela, que se había quedado con las ganas, otros vinieron de la calle a tocar a la puerta del Buendía, y éramos muchos. Después vino una gran crisis en la que me quedé con cinco actores. Todavía en abril de este año la gente se iba, pero fueron reemplazados por otros.

¿Sobre el cambio de caballo por «caba-yo»?

Desde el principio, pero no en el 97, para mí estaba claro que quería reflexionar sobre las castraciones a las cuales somos sometidos a veces sin elegirlo, porque la situación se presenta y eres mutilado. Quería reflexionar sobre la violencia, sobre el mundo contemporáneo que es tan beligerante, sobre la guerra interior del individuo. El individuo debe ser entero y por el contrario, siempre está separado por dos o más zonas en conflicto. A mí me interesan mucho esos temas, es la razón por la que estoy montando ahora *Romeo y Julieta*, para seguir profundizando en los grupos, los enemigos, el enfrentamiento ciego que perdió su causa, los fanatismos.

En *Historia...* era el grupo contra el individuo, la falta de memoria. Hay una irrupción de una generación que viene sin memoria, o que no se reconoce en el otro, o viene sin raíces, sin referentes. La primera actitud es de destrucción y sin embargo, si encuentra la conexión o a aquella persona que le sabe contar o que le sabe situar las preguntas, eso puede suscitar un cambio. El espectáculo está abogando por un diálogo.

Pienso que mi teatro está en un punto en que puede contar una historia. Carlos Cruz, que es el más

viejo, estaba representando a Cuentabrazas, pero ¿qué historia vamos a contar?

Para mí sigue siendo una sorpresa –yo trabajé la coherencia en distintos niveles de lectura– la forma y rapidez con que todo se unió en la mente y en el cuerpo de los actores. Hubo un elemento causal, pero con mucho de casualidad, que fueron las distintas decantaciones que sufrió el espectáculo. Al final se logró una gran síntesis, quizá como resultado del tiempo transcurrido desde el 97. Las condiciones cambiaron. Después del éxito del espectáculo, me buscaban estudiantes para que les dé clases y sin embargo, ese fue el espectáculo que yo hacía cuando me separaron del ISA. Son cosas ambivalentes y que, al mismo tiempo, encierran un gran sentido. Porque en el 97 me hubiera dicho, «me siento derrotada, lo voy a dejar, después de haber trabajado tanto, en los años más duros, ¿cómo me va a ocurrir esto?» Sin embargo, por algo que está en mi naturaleza y no en mi conciencia, le di importancia, lo recibí como una cicatriz pero no me paré ahí. Y por eso para mí, los resultados de *Historia de un caba-yo* son todavía más dulces.

Lo ritual es un elemento denotativo del espectáculo. ¿Cómo se fusionó el trabajo actoral y esa búsqueda de la ritualidad para conseguir esa imagen tan vívida, tan alejada de fríos experimentos de laboratorio?

El espectáculo quiere adentrarse en el territorio mítico del animal: en lo sagrado de las relaciones del hombre con cualquier ser vivo; aquí la relación está marcada por la territorialidad del caballo, sus gestos, los elementos de juego. «Quisiera sentir como un caballo pero mi cerebro de hombre me lo impide». Al final el cuadrero come carne en escena, el personaje y el espectáculo proponen una ritualística íntima y pública, cargando de simbología este instante, que se conecta con la proyección en video del sacrificio de un caballo. La sangre continúa, y la muerte es un don que el hombre ejecuta, que después incorpora a su cuerpo como juicio e invención.

El propio trabajo genera esta ritualística; es cierto que ha dicho Barba de que el teatro es el país del ritual. Cuando repetimos los mismos cantos, día tras día estamos convocando de alguna manera una energía que tarde o temprano se ensancha, abre una brecha hacia otra reflexión. Por eso quería que la persona que iniciara el espectáculo viniera de afuera, que se marcaran bien los espacios entre la cuadra

teatral, que no es una cuadra real sino ficticia, pero una ficción donde ocurren cosas reales, reales para ese espectador que entra solo y se va acompañado.

Tenía un verso de Lezama en la mente: «somos carne transcurrida», y todo el tiempo me estaba dictando señales. También quería mostrar el sacrificio de un caballo, quería asistir a ese último momento en que un ser vivo muere a causa de la violencia de otro ser vivo: fue algo visceral, antiguo, ritual, no porque yo hubiera creado la seudocultura del ritual ni la seudoceremonia sino porque era un hecho, un acto.

Pienso que hay mucha gente que rechaza las imágenes del video (la matanza del caballo) porque piensan que son innecesarias al espectáculo.

Yo necesitaba esa parábola. Al hombre contemporáneo le están matando los seres humanos y no reacciona. El ser humano se acostumbra, yo incluida, no creamos ninguna fricción para evitar la violencia. Forma parte de la cultura, la civilización es la lucha violenta de una etnia sobre otra, de un grupo sobre otro. Cuando opté por las imágenes es porque no quería racionalizar mucho el hecho, no quería dividirlo: quería la percepción total, y no intentar buscarle un sentido, una explicación, que a la larga siempre es unidireccional.

Ese acto es múltiple, funciona como parábola pero también como creación, de forma directa. Pensaba en las películas snuff, que se han puesto de moda en un sector que tiene dinero para pagarlas, las personas asisten a la muerte de otro ser para sentir placer, es una degeneración de lo que llamamos hombre. Creo entender a Tolstoi; quise llegar a la consecución última de su historia, sin «dormirme la píldora» de la aceptación del otro, porque queremos que los otros piensen igual, reaccionen igual: eso es imposible y es lo maravilloso que tiene la naturaleza, la diversidad.

¿Cuánto de trabajo de grupo, de trabajo del actor sobre sí mismo y cuánto de reunión de personas al azar, de elenco en el sentido de compañía tiene el espectáculo? ¿Cuánto de biografía compartida y de acto de bienvenida? ¿Cuánto de pose?

No puedo presumir de haber hecho un trabajo absolutamente auténtico y esencial. Sí fue un intento. La tendencia a donde quise llevar a los actores nunca fue en el sentido «esta es mi experiencia, ahora ustedes van a vivirla». Mi intento siempre estuvo marcado por una sinceridad sobre todo conmigo

misma: hubiera podido elegir otras acciones para los actores en escena, más lujosas. En el entrenamiento surgieron cosas mucho «más atractivas» para un espectador iniciado, la propia historia de mi carne como actriz ha pasado por momentos de más complejidad escénica. Elegí un estilo de actuación que fuera preciso y natural, que el actor fuera natural dentro de eso que ya es artificial, la pauta.

Yo no soy una santa. El teatro es ficción. Y uno congela en los ensayos momentos, gestos, por su belleza. En la escena del desnudo, por ejemplo, traté que fuera poco efectista porque ese caballo había que disfrutarlo en su virginidad, en su belleza. Ese cuerpo de Carlos Cruz brillaba, ¿cómo no iba aprovechar eso?

El espectáculo busca la belleza estética. Lo persiguió Tolstoi y lo persigo yo como artista. Soy capaz de pasar muchas austeridades cotidianas porque tengo una rendija, un punto en el que me conecto con algo que es superior a mi momento cotidiano. Un actor como Jorge Luis González, que se preocupa por cosas muy espirituales, que es un gran lector, en *Historia de un caba-yo* interpreta al cuadrero, un hombre ignorante, sucio, es decir, un hombre como él estaba actuando la ignorancia, y además amando la ignorancia, porque a los personajes hay que amarlos mucho porque si no, no te visitan, hay que amarlos aunque sean lo peor, y al final la gran paradoja del teatro es que uno llega a amar lo peor de uno mismo y a trabajar con eso, y a ofrecerlo al otro: es algo muy tentador. Como Sandra, que trabajó un personaje con retruécanos muy interesantes, por la belleza, la sensualidad: para ella como actriz era un gran reto la ancha puerta que quería traspasar.

Una de tus búsquedas es la construcción de ritmos distintos a los cotidianos, estos ritmos son visibles en los personajes de Historia de un caba-yo. En la construcción del personaje que hace Sandra Lorenzo del Príncipe Serpujovskoy está el referente de Prince, ella quiere mostrar un hombre posible, una posible masculinidad detrás de la máscara de este ser hermafrodita o ambiguo. Lo intensifica con sus atributos, como el moño (rabo de mula, cola de caballo) que en un momento se quita o corta.

Técnicamente hablando, esto es un capítulo que continúa las búsquedas del Buendía. La búsqueda de música, «la música de las esferas», al decir de Erik Satie. Si me afino puedo oír y nosotros somos fuente de eso. Trabajar esa diversidad de ritmos, como es diverso el género humano, a mí me motiva mucho. No siempre los ritmos son musicales o si los son, no se

trata de música organizada, a veces es una música inaudible. Decía Stanislavski que la mejor acción es la que se escucha y el mejor sonido, el que se ve.

Mi generación entró al teatro por la puerta del cuerpo. Para muchos, durante mucho tiempo fuimos los no emocionados. No creo eso. El teatro es un acto total y actuar es un acto total. Sólo que la rueda tiene muchos ejes, pero todos conducen al centro, a ese vacío que es un solo. Estuve hechizada con las posibilidades del cuerpo. Me hacía sentir tan múltiple... Nos obligó a ser arduos, a ser disciplinados, a tener conciencia del pie cuando estaba moviendo la mano. Provengo de esa escuela, autodidacta hasta cierto tiempo, de la generación que se bebió el diccionario antropológico y repetíamos las posturas del libro. Intentaba no quedarme ahí. Ahora intento descubrir y escuchar el ritmo de la emoción, que creo sinuosa, desigual, de frecuencia variable, como la manera en que una bandera flota en el viento.

Fijar el modelo de la naturaleza sin ser naturalista para mí también es un reto. No hay nada más ficticio que la naturaleza, el que intente imitarla no puede ser otra cosa que metafísico, porque es algo que está por encima de nuestra reflexión. Y perseguir la vida. Porque puede haber algo muy bello y estar muerto; algo técnicamente muy preciso, y estar muerto; tener un contenido intelectual muy hondo, y estar muerto. La vida siempre es como mezclar en pequeñas dosis. Y pienso que por eso los alquimistas de la Edad Media son los padres de la química moderna, porque intentaron combinar pequeñas porciones para crear la vida, el homúnculo, pero el intento era por crear algo vivo, no muerto. Ese es para mí el sentido que tiene la antropología teatral, que tan importante ha sido para mi generación.

Cuando quieres hacer el tercer teatro produces un refrito muerto, una fotocopia vacía. Si uno habla de antropología teatral es para devolverle al teatro la vida, y para mí ese es el sentido que tiene la investigación teatral: crear una persona más completa, más atrevida, perspicaz, científica. Aunque los resultados sean pequeños, sí tienen que estar vivos. El sentido del laboratorio es intentar crear algo para el futuro aunque ahora no sepamos lo que es. Si existe un teatro que sea de vanguardia o de investigación teatral tiene que ser un teatro de aquello que está por venir y que yo no conozco, pero que le estoy desbrozando el camino, un camino para la vida, porque el teatro lo hacen los hombres vivos, un camino para el entendimiento con el otro.

En el año 94 estuve en la India y una de las cosas que más poderosamente me llamó la atención es que en todos aquellos lugares destinados a la meditación, siempre existía un espacio para conversar, un lugar donde la gente se sentaba a hablar de naderías, un espacio para la vida cotidiana, y eso me parece importante.

Hay momentos para el didactismo en el montaje que intensifican la comunicación y la «toma de conciencia colectiva».

«**Cuentabrazas**» es un cuento de la juventud de Tolstoi y sólo al final de su vida lo revisa para incluirlo en sus Obras Completas. El, de alguna manera, fue todos los personajes del cuento: el príncipe, por su origen noble, fue disipado, padeció enfermedades de transmisión sexual, cayó a veces en momentos de una ignorancia total como la de Basilio el cuadrero, fue también el caballo en su ánimo de santidad, de búsqueda de piedad. El 30 de diciembre de 1902 escribe una carta a Gandhi, entonces muy joven, en la que lo felicita por su prédica pacífica de la desobediencia civil. Tolstoi tuvo la gran virtud de ser consecuente, esto lo hizo ser uno, no un ser dividido. Yo no soy así pero esa es la razón por la que hago teatro, intento ser una.



¿Cómo describirías a tu generación? ¿Qué valores crees que está legando al futuro teatro cubano y cuánto de memoria recuperada la seduce? Barba dice que hay generaciones que testimonian y otras que crean. Es patético la cantidad de actores de tu generación que no están participando del movimiento teatral por distintos motivos. ¿Esta fractura en cuánto influye al teatro cubano desde tu punto de vista?

Tengo treinta y seis años y soy de la generación que iba a ser como el Che. Toda mi infancia hasta los catorce años diariamente dije: «¡Seremos como el Che!» No como un slogan o una frase hueca —aunque hubo algún momento en que uno se lo cuestionó—, yo creía fervorosamente en eso. Esa fue mi generación. Después del 85 se prometía un gran porvenir facturado por esa generación, para el país y para el teatro en particular. La mayoría de esas personas no está, pero también quedamos otros. Sin comentar los motivos dolorosos por los que uno puede dejar esta isla —nunca son festivos ni festinados—, el abandono, el éxodo siempre es una laceración, incluso cuando es momentánea, pero siempre quedamos otros. Y a veces tengo la sensación, incluso en sueños, de que me ha tocado, junto a Carlos Celdrán, la posibilidad de ser creadora pero también testificante de algo que estuvo en los inicios. Lo hago no sólo por mí, sino por todos mis compañeros que no están. Porque sé que les encantaría, pero es como *El gran Meaulness*, vas a la fiesta un día y a lo mejor no regresas. La vida te cambia.

El cubano de mi generación ya se acostumbró a vivir con la idea de que se te va un amigo, de que tu amigo entrañable no va a estar más. Esa soledad absolutamente insular también le da un sentido a mi trabajo, lo siento en el país y en el teatro. Por mi grupo ha pasado tanta gente, hay veces que yo también he tenido ganas de irme, pero han sido más fuertes las ganas de quedarme. Esa permanencia tiene para mí una honda significación, no es por comodidad, yo no soy nada cobarde, soy muy arrestada, no le tengo miedo al salto al vacío. Permanezco en el Buendía por decisión de estar ahí, por contar la historia, por poder recibir gente nueva, por intentar tener una perdurabilidad, porque no es sólo en Cuba, el mundo contemporáneo tiende hacia la destrucción. Es más fácil destruir que crear.

¿Todavía el espectáculo es un taller?

Lo está siendo y de hecho la gira por todo el país será una gran prueba, tendremos que actuar en espacios abiertos, al aire libre, y esto será muy bueno. A veces pienso: el espectáculo morirá porque todo lo que nace, muere. Yo no creo que se me haya quedado fuera de *Historia...* nada que conscientemente me propusiese decir. Lo bueno sería

que la gente que ha sido parte de esta experiencia pudiera ser semilla de otras, y que hayan entendido mínimamente la necesidad de hacer un teatro comprometido, no en un sentido abstracto, sino comprometido directa e inmediatamente con esa valoración, con ese sentido, con esa alegría, con esa fiesta, porque el teatro es todo eso, con el espectador de hoy.

Premios colaterales

Unión de Escritores y Artistas de Cuba

Premios de actuación «Florencio Escudero»

Actuación Femenina

Sandra Lorenzo, por Mijail Serpujovskoy en *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Actuación Masculina

Déxter Cápiro, por Nicleto en *Los siervos*, Teatro de la Luna

Jurado: Nieves Riovalle (presidenta), Ramón Ramos y Liván Álvarez.

Premio de texto dramático «Santiago Pita»

Eugenio Hernández Espinosa, por *Ochún y las cotorras*

Jurado: Waldo González (presidente), Raúl Alfonso y Pedro Castro.

Asociación Hermanos Saíz

Premios

Sandra Lorenzo, por Mijail Serpujovskoy en *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Déxter Cápiro, por Nicleto en *Los siervos*, Teatro de la Luna

Estudio Teatral de Santa Clara, por el proceso investigativo de *La quinta rueda*. Dirección: Joel Sáez
Antonia Fernández, por *Historia de un caba-yo*, Teatro Buendía

Reconocimientos

Georbis Martínez, por Abigail Williams en *Las brujas de Salem*, Teatro El Público

Colectivo de jóvenes talleristas de Teatro Papalote, por *Feo*

Teatro La Estrella Azul, por *La república del caballo muerto*. Dirección: Grettel Roche

Jurado: Miriam Learra (presidenta), Mario Junquera y Norge Espinosa.

tablas



ILUSTRACIÓN: WILHELM VON GLOEDEN

Libreto 53

Romanza Norge Espinosa Mendoza **del lirio**

Norge Espinosa Mendoza

(Santa Clara, 1971)

Conocido por su obra como poeta y crítico –ha publicado los poemarios *Las breves tribulaciones* (Premio El Caimán Barbudo 1989), *Los pequeños prodigios* y *Las estrategias del páramo*; y publica crítica literaria y teatral en las principales revistas del país–, Norge Espinosa es graduado de la Escuela Nacional de Instructores de Arte. Junto a diversos colectivos teatrales, ha colaborado como asesor de varias puestas. Teatro de los Elementos y Teatro El Público estrenaron algunas obras suyas, y en 1997 Teatro Pálpito llevó a escena *Sácame del apuro*, versión libre de «El camarón encantado» que ganara los más revelantes premios de puesta en escena y dramaturgia para niños y jóvenes de la Isla. Es director de la librería y centro cultural El Ateneo, la Casa de la Palabra.



FOTO: CHARLES MC NAB

Rubén Darío Salazar

Retrato teatral con platos y lirios

I. *Un apetecible plato de segunda mesa.*

Cuando conocí a Norge Espinosa en 1996, no imaginaba que una sólida relación de cariño y admiración sobrevendría después. Había leído poemas suyos, comentarios críticos y ciertas reflexiones interesantísimas sobre nuestro panorama escénico. Fue en el Yorick, muestra teatral de pequeño formato organizada por la Asociación Hermanos Saíz, del 14 al 17 de noviembre del mismo año, donde me fue presentado. Me fascinó su verbo florido y acerado, me dieron gracia sus espejuelos de «abelardito» con los ojos al fondo, brillando intermitentemente entre una frase culta y otra popular. El Yorick reunió a muchos estudiantes y egresados del Instituto Superior de Arte, que de alguna manera intentábamos lanzar nuestro grito en los parajes del teatro nacional, sin otro ánimo que el de hacernos sentir, compartir y ofrecer, al lado de otros colegas llegados al oficio por diferentes caminos.

Norge se me descubrió como un amante del teatro para niños y jóvenes, un seguidor de cuanto retablo o escenario se abriera para el género en la Isla, conocedor además de datos y características esenciales de esta profesión trashumante. De más está decir que eso me encantó. Pero Norge no provenía de Instituto Superior de Arte, ni de la reconocida hornada de dramaturgos y críticos de este instituto. ¿De dónde había salido este muchacho «iluminado» (como diría el maestro Freddy Artiles) que se ubicaba junto a Salvador Lemis, Ricardo Muñoz, Raúl Alfonso, Joel Cano, Omar Valiño, Eberto García, Roxana Pineda o Marilyn Garbey, entre otros egresados?

Siempre cuestionador, él posee la osadía de los que se aventuran por caminos difíciles y escabrosos, amante de la ópera y el vodevil, del sainete y los cuentos clásicos, del experimento puro y duro, hasta llegar a la pintura, el arte del ballet y la literatura. Por sus poemarios y trabajos críticos acerca de los proyectos teatrales más jóvenes, llámense Teatro D'Dos, Teatro de la Luna, Estudio Teatral de Santa Clara o Teatro El Público –ya decano y del que se declara abiertamente cómplice–, puede uno acceder al imaginario inagotable de Norge Espinosa.

Ahora ya lo sé, graduado de la Escuela Nacional de Instructores de Teatro. Mas, existe un espacio en la reciente dramaturgia de la Isla donde este autor se mueve entre el silencio y el éxito, y sobre todo con varios textos inéditos, a la espera de nuestro asombro y de la letra en blanco y negro. Por esa razón, cuando me pidió que redactara las palabras de presentación para su texto *Romanza del lirio*, a publicarse en *Tablas*, como sustituto de Joel Cano o el propio Lemis, a quienes se las hubiera pedido de estar ellos en Cuba –y esto ya es demasiada sinceridad–, acepté. ¿Qué me importa ser plato de segunda mesa? De este apetecible plato que me permite poner luz donde otros colegas hubieran encendido la llama de la *vendetta* como respuesta a tanta y tanta daga filosa lanzada por mi amigo Norge.

II. *Hacer crecer los lirios.*

Sobre la noche verde
Las saetas
Dejan rastro de lirio
Caliente

Federico García Lorca
Poema *Madrugada* (fragmento)

Romanza del lirio, alegoría escrita en 1996, fue concebida como homenaje al dramaturgo, narrador y poeta Oscar Wilde, a su modo de escribir fábulas morales. El autor encontró la inspiración definitiva en aquella reveladora puesta en escena de Yanisbel Martínez Xiqués *Historia para contar*, que dirigiera siendo aún estudiante del ISA para el grupo teatral Pálpito, y que Norge descubre en su función del Festival de Camagüey de ese mismo año en el que William Fuentes, también egresado del Instituto, pone en el retablo su versión sobre el cuento «El porquerizo» de Andersen a la que tituló *El príncipe Blu*; y andaba yo, junto a Zenén Calero, versionando *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón* de Federico García Lorca para Teatro de las Estaciones.

Norge escribe este hermoso poema escénico con el aire tierno y sencillo de esas composiciones musicales que son las romanzas. Uno puede leerlo de un golpe y luego preguntarse a dónde pertenece esta creación. Quizás a esa tierra de nadie, a ese eslabón perdido que es el teatro para jóvenes, y entonces me lamento de que no haya sido llevada a escena ese mismo año o en los siguientes que pertenecieron a esa otra década prodigiosa que fueron los 90 para el teatro dedicado a los pequeños, pero un tanto huérfana en la creación dedicada a los jóvenes.

En la ficha dramática de Norge Espinosa encontramos otros textos para niños y para jóvenes, que alcanzan su redondez en *Romanza del lirio*. El mismo autor los llama “ejercicios de estilo”, trabajos experimentales que intentan allanar el camino para empeños mayores: *Los músicos volantes* (su tesis de la ENIT), estrenada por Teatro de los Elementos en 1992; *De la extraña e increíble visita de Don Quijote a la ciudad de...*, pasacalle también de 1992 para el mismo grupo; *Un cuento de espejo* (versión de un capítulo de la noveleta *Momo* de Michael Ende), escrita en 1993 como resultado de un taller impartido por Ignacio Gutiérrez; *Sarah's*, texto escrito para Teatro El Público en 1995; la trilogía que componen *Muerte por agua* (basada en el mito de Ofelia), también de 1995, *Yo, Carlota, comme il faut* (1997) e *Hija de Herodes*, de 1999 y sobre la leyenda de Salomé. Añádase también *Sácame del apuro* –versión llevada al teatro bufo de «El camarón encantado», sobre Martí y Laboulaye–, de 1997, escrita para Teatro Pálpito (con la cual obtuvo el premio al mejor texto para niños y jóvenes de Camagüey 1998) y también para esta compañía una versión de *Historia de una muñeca abandonada*, de Sastre, en el 2000. Actualmente escribe una nueva versión de *Cecilia Valdés* para retablo que le ha pedido Teatro de las Estaciones y donde el propio autor declara que no hace más que «darle la vuelta al mito.»

Romanza del lirio está compuesta por diez escenas que se desarrollan en apenas seis días, seis jornadas intensas y dolorosas, salpicadas de humor, con ironías y reflexiones que parecen escritas por alguien mayor, señales de la madurez de un creador que pone en boca de sus personajes todo su ser. Si de algo estoy seguro, es de que todos los caracteres de la obra son un poco Norge, y no sólo Blanco —el lirio—, como muchos imaginan, intentando hallar un matiz autobiográfico en el texto. Desde que llega el lirio a ese camino desnudo y polvoriento de la Isla, donde viven Arisca la zarza y Amargo el viento, se acaba la vida rutinaria de ambos personajes y comienzan a sucederse escenas de un aliento estremecedor que sólo culminan como puede concluir la vida, o mejor dicho, la historia de personajes que tensan la cuerda de existir hasta lo imposible. Si el lirio tiene una perenne obsesión por el camino que se transmuta en esperanzas y en sueños, Amargo es un joven que danza, anuncia y dibuja figuras de polvo en el aire, enamorado perdidamente del lirio recién llegado. Pero es sin duda Arisca quien timonea las acciones de la obra con su pragmatismo de señora vivida: «Vivir, lo que se dice vivir». Es un personaje que habla directo y ofrece los consejos del día como una abuela a su nieto, o una maestra a sus alumnos más queridos. Hay una dureza en Arisca que cuando se quiebra o ablanda deja ver a un ser excepcional, con una sabiduría que no logra vencer su miedo a sufrir, a amar, bien lo dice ella o Norge: «Nadie tiene la culpa de ser infeliz».

Otros personajes son las tres gaviotas viajeras, mundanas, con un aluvión de información, exacto el que posee el autor. Ellas dan otro vuelco a la situación en que viven los tres protagonistas, llenan el árido camino con su «Canción del viaje sin final», con sus risas y sus frases alocadas y cuerdas. Pequeño —el grillo— pone en la escena los conceptos más duros del texto. Habla sobre muerte y vida confundíéndolas, mezclándolas. ¿Qué otra cosa somos sino ese rejuego de apariencias y realidades «que dan fe de ese milagro único que es, pese a todo, la propia Vida»?

«No siempre puede tenerse todo», sentencia Amargo, con su nombre que parece venido de un poema de Federico García Lorca. Pequeño dice: «que un día puede ser una eternidad» y entonces el único personaje humano, el Amante, a quien Arisca define diciendo que «lleva una máscara como todos los de su especie» se torna pálido ante los demás, con sus conflictos de amor quejumbrosos y pusilánimes.

Hay en toda la obra un rejuego literario con tintes ecológicos, alrededor de nuestra flora y fauna, donde se nombran caballos, venados, tomeguines, búhos, palomas, cocuyos, tataguas, mariposas, júcaros, ceibas, curujeyes, casuarinas, rosas, nelumbios, lotos, lilas, orquídeas, margaritas y zarzas. Todo un reto para el director de escena que luchará contra lo extenso de los diálogos. Norge sabe que esta pieza llevará cortes. Y que el posible director se enfrentará con didascalias que contienen imágenes como las figuras que dibuja Amargo o esa Voz que se escucha y no en nuestros oídos, acentuando con música guajira, sonatas y silbidos de duendes o de güijes el desborde lírico de un talentoso autor como Espinosa Mendoza.

No quiero concluir sin decir que hay una máxima en el texto que marca el arte finisecular de los 90, y de alguna forma el arte de todos los tiempos, sea cine, plástica, literatura o danza. La búsqueda, esa obsesión por lo desconocido, lo riesgoso, y que en el texto de Norge se trueca ora en poesía, ora en fuertes imágenes cinematográficas, ora en palabras teatrales que esperan por una buena actriz o actor, un director artístico o una compañía de comediantes que haga crecer los lirios y los rescate de ese «sueño blando y dulce» que significa, para estas flores, la muerte.



A mi madre, siempre.
A los actores y actrices de Pálpito,
tal vez ellos consigan hacer crecer estos lirios.
Para Arlén, ahora.

Había una vez...

Escribí esta obra siendo muy joven. Como es una pieza teatral destinada a los jóvenes, ese pecado puede ser comprendido, y hasta perdonado. *Romanza del lirio* es una alegoría que rinde homenaje a ese escritor siempre joven que fue el irlandés Oscar Wilde, y a su peculiar manera de escribir. Me fascina su estilo, tanto en los momentos de mayor perfección como en sus excesos, eso que los críticos más severos señalan como errores. No hay grandeza sin error. Y yo he querido homenajear todas las aristas de una grandeza.

Si el lector ha leído «El ruiseñor y la rosa», «El cumpleaños de la infanta» o «El retrato de Dorian Gray», reconocerá los modos de ese homenaje. De no ser así, lo invito a leer con urgencia a Oscar Wilde. La belleza ha de buscarse con urgencia, y guardarse luego para los momentos de mayor paz. Bajo la máscara, pues, de una fábula en la que flores, insectos, pájaros, hablan como humanos —a la manera, insisto, de Wilde— aparecen las preguntas de mi generación, acaso las de todas, sobre el destino y lo que la vida nos regala o nos impone. Pero me callo la moraleja, también al modo del divino Oscar. Que el lector aprenda en mi silencio, escuchando en él su propia verdad.

Consciente de todo esto, sé que una puesta en escena acaso requiera cortes en el texto. Yo he escrito en mi libertad de autor y sé que para llegar a los escenarios, estas escenas serán manipuladas por las libertades del actor y el director. Sea. Pero también ésta es una obra que se alegra de ser leída, que probablemente no sea sino teatro para ser leído. No lo sé. Me gustaría que esos jóvenes directores, actores y lectores, me concedan la respuesta.

Había una vez...

Romanza del lirio

una alegoría

Personajes

Arisca, una zarza.

Amargo, el viento.

Blanco, el lirio.

Tres Gaviotas, unas viajeras extraviadas.

El Amante, un extraño.

Pequeño, el grillo.

Una Voz, que canta.

La acción, al borde de un camino desnudo y polvoriento.



I

El camino. Polvo y calor, luz de un sol implacable que no perdona un poco de verde en este terral. Amargo, el viento, dibuja nubes de polvo con su danza. Arisca, la zarza, duerme con sus ramas espinosas recogidas, consciente de que no para otra cosa ha sido hecha la mañana. De repente, se escucha una voz, una guitarra invisible que llega a refrescar como brisa marina tanta sequedad, tanto silencio. La Voz se alza, canta una guajira: Amargo no puede evitar el danzar con ella.

Voz: Si alguna vez el amor a tu ventana regresa, déjale que te haga presa de su más tibio dulzor. Que adore en ti cada flor con aires de romería, para que renazca el día con palabras de tu sueño, y despiertes siendo empuje de la mejor profecía.

Pero si al fin te abandona
-es un viajero inconstante-,
quédate siendo fragante
árbol y teje coronas,
porque quien se desmorona
llorando por lo que ha huido
extravía su sentido
y deshoja su esperanza

en las frágiles alianzas
de amor no correspondido.

Si alguna vez el amor
a la puerta te tocara,
déjale que halle en tu cara
el signo de lo mejor.
Ofrécele tu candor
para que en ti se amanezca
y luego desaparezca
hasta regresar dormido.
Si algún amor has perdido
puede ser que reverdezca.

La Voz se escapa, sigue su viaje: guitarra invisible ella misma, pluma sobre el polvo. Despidiéndola, en un último giro, Amargo descubre, repentinamente, un tallo diminuto, recién nacido, que aparece sobre la tierra reseca. Mensajero de estirpe, propagador de las noticias del camino, ha de anunciar el nacimiento a los cuatro puntos cardinales. Con voz de asombro, voz que la sorpresa hace temblar aún.

Amargo: ¡Lirio...! ¡Lirio...! ¡Liriiiiiooooo...!

Arisca: (Incómoda, despertándose al escuchar al Amargo y estirando sus ramas.) ¡Este muchacho...!

Amargo: (Sin escucharla.) ¡Lirio! ¡Lirioooo...!

Arisca: (Descubriendo el tallo recién brotado, con verdadero asombro de zarza.) ¡Lirio...? ¡Hábrase visto!

La voz del Amargo levanta raras y caprichosas nubes de polvo: fiestas pobres del camino para recibir al nuevo habitante. Amargo anuncia. Arisca suspira y mueve sus ramas con preocupación ante el tallo diminuto. Por un instante, sólo por un instante, vuelve a escucharse la última décima, hasta que el grito del Amargo la cubre, la hace desaparecer con una nube en forma de gavián.

Amargo: ¡Lirio...! ¡Lirio...!



II

Una mañana más en el camino. Arisca aún duerme, con sus ramas recogidas. A su lado, ya despierto, el lirio florecido, mirando con ansiedad el punto donde el camino se pierde. Sobre ellos, adolescente desnudo y azul, flauta de polvo en las manos, Amargo ensaya sus primeros giros. Lentamente, con un largo bostezo, se despierta la zarza,

acomodando poco a poco sus ramas sobre el borde del sendero. El lirio no repara en ella: sus ojos, todo él, no existe sino para el camino, para la espera que no es aún bienvenida ni adiós.

Arisca: ¡Buenos días! He dicho: ¡buenos días!

Amargo: (*Inclinándose ante ella.*) ¡Buenos los tenga usted, querida Arisca! Un día más en el camino...

Arisca: ...un día más que debemos agradecer por estar vivos, buen Amargo, mi viento de camino desierto y aburrido. (*Por el lirio.*) ¿Y qué... seguimos sin decir palabra?

Amargo: (*Confidencial.*) Ni una sílaba. Va usted a ver que, como si no fuera ya bastante con tenerlo ahí, mirando al camino sin moverse, nos ha tocado en desgracia un lirio sordo y mudo.

Arisca: Peores flores conocí yo en mi vida, todas arrogantes y caprichosas, siempre de mucho hablar. Recuerdo unas margaritas... ¡no se callaban! Y sin embargo, éste, que ya tiene un día de florecido, ni nos saluda. ¡Esta juventud...!

Amargo: ¡Incorregible, señora zarza, incorregible!

Arisca: ¿Sabes...? Debo confesarte que, si lo contemplo mucho, me preocupo hasta la última espina. Una flor como ésta, ¿qué hace en este camino seco y reseco, y no en un jardín, que es donde debiera estar la criatura, rodeado de mariposas no en este terrorío donde no pasa de ser un fenómeno? Si sigue así, morirá de tristeza... ¿Por qué no le haces unas figuras con el polvo, uno de esos dibujos tuyos que tanto me gustan? A lo mejor, dice alguna cosa.

Amargo: Todo inútil. Ya llevo largo rato dibujándole caballos y pájaros, y ni siquiera se ha dignado a mirarlos. ¡El camino, esa es su única obsesión! Como si esperara algo...

Arisca: ¿Esperar, dices? ¡Ahora sí me da lástima: polvo y polvo, es lo único que puede esperar aquí! (*Decidida.*) Pero ya me cansé. ¡Esta vez o lo hago hablar o pierdo mis espinas! No está bien que uno tenga como vecino a un mal educado, por muy joven o muy lirio que sea. ¡Y ay de él, si no me responde! Amargo, ayúdame y muévele las hojas, que para mudo, ya nos basta este maldito sendero. (*Tocando al lirio, con impaciencia pero sin lastimarlo, mientras el viento silba entre sus pétalos.*) ¡Eh, tú, Blanco! Muchacho, ¿me oyes? ¡Ah, caramba! ¿Es que no sabes hablar?

Como si despertara, como si por primera vez se descubriera vivo, el lirio reacciona, mira a su alrededor y obser-

va al Amargo y a la zarza que lo contemplan expectantes. Luego, tras un instante de tensión, suspira largamente y baja su corola.

Arisca: ¡Hijo, al menos respiras! Ya pensaba yo que ni eso estabas haciendo, o que eras una de esas flores de injerto que ni se siquiera se dignan a hablar con sus vecinas de cantero... ¡Bienvenido al camino más seco y caluroso de toda la comarca! Lluvias, pocas, y cortas siempre. Visitas, rarísimas, y eso sí, muy molestas. Viento, éste que baila junto a ti, y que se nombra Amargo. Y yo, que soy una zarza antiquísima y respetada, y me llamo Arisca, para servirte. Tal vez no sea mucho, pero es lo que hay y no nos molestaría compartirlo contigo. Digo, si quieres, porque, como no dices palabra...

Blanco: (*Ruborizado, con otro suspiro.*) Buenos días.

Arisca: ¡Ya ves, Amargo, como lo hacía hablar! Flor después de todo, les encanta que las halaguen. ¿Y tú, precioso, qué buscas con tanta insistencia en el camino?

Blanco: (*Mirando otra vez el sendero fijamente.*) Pues, buscar... lo que se dice buscar, yo mismo no lo sé. Pero puedo asegurarle que es algo que no está aquí, conmigo. Y por más que lo intente, no consigo soportar esto.

Arisca: ¡Bueno, eso sí nos faltaba! Un lirio triste e inconforme. Mal te va, muchacho, mal te va en este camino donde te tocó nacer y del cual ya nunca podrás moverte. Amargo, sopla un poco para él, a ver si comprende que por más que lo quiera no verá sino esto: polvo y polvo.

Amargo: (*Acariciándolo.*) Me gustaría saber qué hace este lirio aquí.

Blanco: Yo mismo no lo sé. Cuando no era más que una raíz recién nacida, deseaba florecer en un jardín enorme y húmedo, donde extender mis pétalos sería una larga fiesta. Y sin embargo...

Arisca: ¡Cosas del destino, hijo, cosas del destino!

Blanco: ¿El... destino?

Arisca: Sí, muchacho, algo en lo cual no tomamos parte y que sin embargo siempre nos acecha. El destino, apréndelo, es para ti este camino seco, esta espera sin final. Nada de verdor, nada de fiestas. Y es suficiente...

Blanco: Y entonces, ¿para quién florezco? ¿Es que nadie nunca halagará mi color, mi blancura, mi aroma? En un par de días me habré marchitado, ¿es que mi vida debe ser así?

Amargo: Escucha, Blanco, no siempre puede tenerse todo. Es algo que, desde hace mucho, aprendimos bien los que vivimos al borde de este sendero. Tranquilízate, y déjame acariciarte. ¡Hace tanto calor...!

Arisca: (*Abanicándose.*) ¡Cierto, tanto calor! Apenas amanece, y ya estas piedras comienzan a recalentarse. Imagínate si, para colmo, te pones a pensar cosas tan complicadas. Vive, hijo, lo mejor que puedas. Piensa que a mí, al menos, me agrada ver lo joven y cándido que eres.

Amargo: Y que a mí me enorgullece pensar que sólo para mi flauta se hizo tu corola tan perfecta, y tan esbelto tu tallo.

Blanco: Tallo que en sólo unos días será una rama seca. ¡No resistiré en este camino, el sol acabará deshojándome!

Amargo: Te acariciaré, silbaré para ti, y cuando mueras será sólo un sueño blando y dulce que te envuelva.

Blanco: ¡No! Alguien tendrá que venir a llevarme, a sacar de esta tierra dura mi raíz para llevarme al sitio donde debí haber nacido. Alguien vendrá, sí, alguien o algo...

Arisca: ¡Esperanzas de juventud, sólo esperanzas! Hoy mismo, hace ya tanto que no pasa un alma. ¿Quién puede saber cómo llegaste aquí, qué pájaro o lluvia indolente te arrastraron a este páramo...? Mira, no hay más que el camino. Y ninguna respuesta. El polvo, siempre el polvo. Resígnate, muchacho, vive lo que puedas. Nadie tiene la culpa de ser infeliz.

Blanco: Yo soñaba con un jarrón de cristal donde mis flores serían la admiración de todos, con un lago profundo junto al cual hallaría la paz que tanto deseo, la paz de la primavera. Yo soñaba con un prado donde las mariposas y las abejas se disputarían mi néctar, y donde pudiera sentirme útil, hermoso. ¡Con todo eso soñaba, pero nunca imaginé que me tocaría nacer en un lugar tan triste! Perdonen si les ofendo, pero no creo que pueda haberme pasado cosa peor... Alguien vendrá... alguien, o algo tendrá que suceder... Eso es... Algo...

Arisca: (*Viéndolo concentrarse de nuevo en el camino repitiendo en un susurro la última frase.*) Y bien, mi querido Amargo, tengo el gusto de presentarte a Blanco, nuestro nuevo vecino: un lirio con alma de poeta romántico, huérfano él, triste e inconforme... ¡Pobrecito! Morirá más rápido de lo que sospecha, si es que antes no comete alguna locura...

Amargo: ¡Qué lástima! Es tan bello...

Arisca: Es sólo un lirio, Amargo, sólo eso: un lirio. Primer consejo de hoy, amigo mío: no te enamores nunca de un alma atormentada. Sufren, y hacen sufrir. No te enamores. No, no te enamores.

Amargo: (*Con un suspiro de resignación, como si repitiera una lección aprendida de memoria.*) Soy solamente el viento que sopla sobre este camino, y no debo ha-

cer otra cosa que alzar nubes de polvo.

Arisca: (*Con un bostezo.*) Vas aprendiendo, muchacho, vas aprendiendo... Vivir, lo que se dice vivir... Anda, sopla y diviértete con tus figuras... Ayer hacías unos dibujos tan preciosos... Pero vivir, lo que se dice vivir...

Amargo sopla y levanta espirales, rostros y formas de fantasía que se desvanecen al instante. De vez en vez, dedica alguna al lirio. Pero éste sigue con la vista fija en el camino, sin admirar las tenues filigranas que se deshacen ante él.



III

El atardecer. Con la última luz del día, las nubes del Amargo son doradas. Canturreando una vieja tonada, evidentemente melancólica, Arisca juguetea con las figuras, ahora más leves que nunca. El lirio, agotado de tanta espera, deja oír uno de sus habituales suspiros y baja su corola. Sin poder ya contenerse, el lirio empieza a llorar. Amargo se lo hace notar a la zarza, que mira sorprendida a la flor.

Arisca: ¡Eh, muchacho! ¿Y esas lágrimas? ¡Ah, ¿es que quieres secarte ahora mismo como un curujey? ¡Zarzas de la Siguanea, qué juventud...!

Blanco: (*Sollozando.*) Discúlpeme, señora Arisca, ya sé que le molesta, pero... ¡no lo puedo evitar!

Arisca: ¡Habrás visto! Hay que tener fuerza de voluntad, muchacho. Y resistencia, mucha resistencia: sobre todo cuando te ha tocado nacer, florecer y morir en un lugar como este. ¡Recapacita, hijo, recapacita!

Amargo: ¿Es que no te han gustado las figuras que dibujo? Son las más bellas del día, sólo puedo hacerlas con la luz del atardecer. Si quieres, te dibujo...

Blanco: No, no es eso. Ni siquiera he podido saber qué dibujabas, ni siquiera me he dado cuenta de cómo ha caído el sol. Pero ahora, cuando la noche comienza a cubrirlo todo, comprendo que he perdido un día más...

Arisca: ¡Ah, caramba! ¡Qué generación más derrotista la tuya, niño! Sencillamente, porque llega la noche, ya estás lagrimeando. ¡Si fueras hijo mío!

Amargo: No sea severa con él, sapientísima Arisca. Recuerde que a usted tampoco le fue fácil adaptarse.

Arisca: ¡Eso era en otros tiempos! Tiempos más duros, tiempos terribles...

Blanco: (*Repentinamente interesado.*) ¿Y es que usted... no nació en este... camino?

Arisca: ¡Claro que no, muchacho! ¡O crees que viniendo al mundo en este terraplén hubiera podido ser yo una zarza tan ilustrada? No, hijo, nadie escoge nacer en este sitio. Aquí sólo se llega por castigo o por error. Y lo triste es que aún no sé cuál de los dos fue mi motivo.

Blanco: ¿Sería usted tan amable de contármelo? Tal vez eso consiga distraerme. Si es que no le causa tristeza, claro, hablar de cosas así...

Arisca: ¡Qué va, muchacho! A mi ya nada del pasado consigue asustarme, por negro que haya sido. Y mira que el mío fue oscuro, ¡como noche cerrada en pleno campo! Además, estás de suerte: hoy el atardecer me ha puesto autobiográfica. Escucha, que te ayudará. Cuando uno está triste, oír las desgracias de los demás alivia tanto...

Amargo: ¿Quiere que le ayude, señora Arisca? ¿Alguna figura, alguna melodía...?

Arisca: Ya sabes, no es la primera vez que me oyes esta historia. Silba algo nostálgico, y dibuja orlas, pájaros, copas de árboles frondosos; algo que, por un instante, nos haga olvidar tanto desamparo y tanta fealdad.

Amargo: (*Iniciando la danza, mientras comienza a escucharse la música.*) Con mucho gusto...

La luz del atardecer es ahora mágica. Las figuras del Amargo son vivas y tornasoladas. Su danza es única. Con un suspiro, Arisca comienza a narrar. A lo lejos puede escucharse a la Voz, repitiendo en un eco la tonada que cantaba la zarza. A medida que avanza la historia, las figuras del Amargo irán ilustrándola.

Arisca: Pues no, Blanco, no... Esta zarza viejísima que ves, no nació al borde de este sendero por el cual no se pasa sino de casualidad. Hace mucho, muchísimo, yo era una zarza joven, y hasta mis flores tuve. Y reía, y creía que la vida era tan bella como lo anunciaba cada amanecer. Por aquel entonces, vivía en un bosque pequeño y serenito, lleno de sinsontes y otras aves de cantos tan hermosos que ahora me parece que los inventé...Sí, Blanco, eso era lo que se dice vivir...

Blanco: ¡Cuánto la envidio!

Arisca: No te apresures, niño, que no es para arrojarse tanto... Esa era mi vida, respetada y buscada por los que necesitaban algún consejo. Y me visitaban los tomeguines de la mañana, y las lechuzas de la medianoche, y los cocuyos de la madrugada. De todos aprendía y a todos enseñaba. Ese pequeño bosque, era el Paraíso.

Blanco: Pero... ¿y entonces...?

Arisca: ¡Allá voy, muchacho, no seas tan impaciente! Pues resulta que, en lo más bello de un verano, cuando las frutas estaban pidiendo a gritos que alguien les agradeciera su dulzura, entraron en aquel bosquecillo unos hombres de mirada turbia y brazos filosos que en menos de lo que se dice «hasta más ver», convirtieron aquel verdor y aquella alegría en tierra desnuda y silencio.

Blanco: ¡¿Cómo...!?

Arisca: ¡Ah, eso sí no te lo puedo contar, porque cuando ví caer la primera caoba cerré los ojos y no los abrí hasta que se hizo aquel silencio! Un silencio de muerte... ¡Y cómo me puse cuando vi tendidos tanta ceiba y tanta casuarina! ¿Y los pájaros, qué fue de aquellos pájaros?

Amargo: (*Con un silbido espectral, dibujando ya en las sombras.*) ¡Silencio...!

Arisca: Al otro día, volvieron algunos de esos hombres a recoger ramas caídas y algunos arbustos. Y entre ellos me fui yo, arrancada de raíz, sin el menor respeto. Nos lanzaron a una carreta y así me alejaron de aquel lugar donde fui feliz por única vez en mi espionosa vida. ¿Y quién te dice que, entre tumbo y camino, les oí decir que cuanto iba en esa carreta serviría para una buena fogata? ¡Yo, una zarza como yo, acabando en ceniza! Por eso decidí lo que decidí, y aprovechando una sacudida me dejé caer. ¡Y aquí estoy!

Blanco: ¡Qué historia tan terrible!

Arisca: ¡Eso es sólo el comienzo, niño, terrible fue lo demás! Afortunadamente había llovido algo y entre la tierra húmeda pude esconder mi raíz. (*Señala a Amargo.*) Y si no llega a ser por este muchacho, que me ayudó con su poco de frescura, aquí no hubiera zarza, ni historia, ni espina que te la contara! Desde entonces, ni pájaros, ni flores, hasta que llegaste tú. Ay, hijo mío... vivir, lo que se dice vivir...

Blanco: (*Al viento.*) Y tú, ¿por qué estás aquí? ¿Es que la tuya es también una historia como ésta?

Amargo: (*Dejando de danzar, trazando una figura brumosa.*) No sé. Yo nada sé de mí. Cuando nací, resulté ser un viento demasiado débil, un poco de aire minúsculo y enfermizo. Nunca podría empujar las aspas de un molino, ni hacer que se movieran las ramas más altas de una ceiba... Viento de camino nací, y no hay manera de remediarlo. Y me he acostumbrado a la idea. No seas cruel. No preguntes. No me preguntes sobre mí. Porque no sé nada. Porque no sabría ni podría decirte nada...

Blanco: ¿Pero es que tampoco sueñas?

Amargo: (*En un rapto.*) ¡Ah, el mar! Si supieras lo que es el mar... Crestas blanquísimas, olor a sal, playas

donde el agua es siempre azul y no hace más que morir y renacer al instante... ¡Barcos, los barcos, los cantos de los barcos...!

Blanco: *(Sin comprender.)* ¡El... mar? ¿Y... lo has visto?

Arisca: De lejos, muchacho, de lejos. Como suelen verse todas las cosas bellas desde aquí. Pero, vivirlo, lo que se dice vivirlo... ¡nunca!

Amargo: *(En un eco tristísimo.)* Sólo en los sueños... sólo en los sueños. Y es suficiente...

Blanco: ¿Cómo es eso de suficiente? ¿Es que nunca has intentado llegar a él, dominarlo? ¿Es que les basta con este camino, con esta soledad, con esta decepción?

Amargo: Hay cosas más poderosas que los sueños de uno.

Arisca: Hay cosas en las cuales poco importa tu decepción.

Blanco: ¡Imposible! Yo sueño que mañana alguien o algo vendrá a salvarme, alguien o algo cuyo nombre no conozco. Pero lo deseo tanto que tiene que ocurrir, que ocurrirá. ¡No me quedará siempre en este sendero! ¡No quiero contar historias así!

Arisca: *(Al viento.)* ¿No te lo decía? ¡Lirio, blanco, y en un camino? ¡Víctima segura de una fe ciega! Oye, muchacho, deja aun lado tanta esperanza absurda y resígnate. ¡Atención, último consejo del día: no hay, en la desgracia, mejor consuelo que la resignación. Piensa que siempre habrá alguien viviendo de un modo peor que el tuyo. Y ojalá que eso consiga alegrarte.

Blanco: ¡No, no dormiré! ¡No cerraré mis pétalos! Puede que en la noche venga, puede que suceda mientras estoy dormido! Seguiré despierto, ¡no dormiré!

Arisca: *(Recogiendo sus ramas.)* Pues, que tengas buenas noches. Mañana será otro día, y no creo que te guste recibirlo hecho una calamidad por la falta de sueño. En fin, son tan pocos los que saben agradecer un sacrificio. ¡Buenas noches! *(Se recoge.)*

Amargo: *(Acariciando al lirio.)* Yo velaré por ti, yo te cuidaré. Ahora duerme. Te abrazaré y te protegeré de todo *(Soplando sobre el lirio.)* Duerme...

Blanco: *(Repitiendo cada vez más lentamente, hasta caer rendido.)* No dormiré... velaré toda la noche... Alguien me sacará de este camino... alguien... algo... ¡no dormiré...!

Sin poder ya más, el lirio cierra sus pétalos. Amargo, como sólo saben hacerlo quienes se saben dueños de un amor imposible, lo besa. La noche es ya perfecta y completa. En la penumbra, la corola del lirio es un astro solitario y perdido. A lo lejos, la Voz persiste. Lejana. Lejanísima.



IV

Amanece. El nuevo día se abre con una algarabía insospechada para camino de tan callada naturaleza. El lirio y la zarza despiertan sobresaltados, agitados por el Amargo, que alborozado por la cercanía de unas voces, de un aleteo irregular y alborotador, anuncia la llegada de tan inesperada visita: tres gaviotas alocadas, con enormes sombreros rojos, abanicos chinos, increíbles gafas de sol y picos exageradamente pintados se aproximan volando a duras penas bajo el peso de sus abultadas maletas y bolsos, mientras se gritan las unas a las otras frases de ánimo, ignorando la mirada deslumbrada del lirio y el gesto reprobador que escoge Arisca para recibirlas. Como es natural, la Voz acompaña a las recién llegadas, con rasgueo y coros de sobresalto. El viento las anuncia con figuras alegrísimas, el lirio entrecierra los ojos murmurando su deseo. La zarza, zarza al fin, se cruza de ramas.

Amargo: ¡Visitantes...! ¡Visitas... visitantes!

Arisca: ¡Habrás visto...! Mal comienza el día...

Amargo: ¡Visitas...! ¡Visitantes...! ¡Bienvenidos...!

Gaviota 1: ¡Niñas, niñas! ¡Que se nos va el vapor, rápido, rápido!

Gaviota 2: *(Muerta de risa.)* ¡El vapor! ¡El vapor que da sopor! ¡Ay, el vapor!

Gaviota 3: *(Remuerta de la risa.)* ¡Sopor del ruiseñor! ¡A Londres se va el vapor!

Gaviota 2: *(Requetemuerta de la risa.)* ¡Con abanicos chinos y traje de picaflor! ¡El vapor!

Gaviota 3: *(Abanicándose.)* ¡Qué vapor! ¡Pero qué sopor...!

Gaviota 1: ¡Niñas, pero niñas...!

Ahogadas de la risa, las gaviotas se enredan en las imágenes que Amargo traza para recibirlas y chocan entre sí, y se van a tierra, entre maletas semiabiertas, sombreros al revés, sombrillas de lunares y pañuelos de seda, cayendo a pocos centímetros de Arisca, que recoge a tiempo sus ramas, no tanto por no herirlas sino por no ser aplastada. Las gaviotas, ya en el suelo, no dejan de reír tontamente. La Gaviota 1 saca de su bolsa un gran reloj totalmente destrozado: un amasijo de cables y muelles que examina con preocupación, haciendo reír aún más a sus compañeras.

Gaviota 1: ¡Lo sabía, lo mismo de siempre! ¿Será im-

posible no llegar tarde? ¡Otra vez hemos perdido el barco hacia Ceylán!

Gaviota 2: *(A toda carcajada.)* ¡Ceylán? ¡Ceylán! ¿Y de dónde has sacado tú que nos íbamos a Ceylán?

Gaviota 1: ¡Lo dice tu pasaporte, gaviota cabeza hueca! *(A la Gaviota 3.)* ¿O no sacaste los pasajes para Ceylán?

Gaviota 2: Revisa su maleta y no hallarás sino ropa de invierno. ¡A Francia, nos vamos todas a Francia!

Gaviota 3: ¡A Francia! Eso es un país...

Gaviota 1: ¡Qué país ni país! ¡Es la tercera vez que me cambian los destinos, y yo adonde quiero ir es a Ceylán! Ceylán, ¡qué exótico! Para tenderme en una hamaca y decir, como el poeta: «Estamos en Ceylán, a la sombra de los crujientes arrozales...»

Gaviota 2: Lo harás el año próximo, el verano que viene. ¿No eres tú quien dice que la vida es tan larga como grande es el mundo?

Gaviota 3: *(Tratando de incorporarse.)* ¡A París!

Gaviota 1: *(Haciéndola sentarse.)* ¡No puedo más! O descansamos un instante, o no lograré seguir vuelo. Aunque perdamos el vapor...

Gaviota 2: ¡Ya saldrá otro! A Islandia, a Flandes, o a Lisboa...

Gaviota 3: ¡A Burma, a Tokio, a Hong Kong!

Gaviota 2: ¡El mundo es grande y redondo, hecho para ser viajado!

Gaviota 1: Mucho más cuando una es, precisamente, una gaviota...

Arisca: *(Interrumpiéndola.)* Al menos podrían, antes de seguir viaje, saludar.

Las gaviotas, al descubrirla, saltan espantadas por la espinoza faz de quien les habla. Al comprobar que se trata sólo de una zarza rastrera, recobran algo de compostura y calma.

Gaviota 1: ¡Ay, señora, disculpe si la hemos molestado! Es que, usted sabe, viajar es algo... desconcertante...

Arisca: Ya veo, ya...

Gaviota 2: Justamente íbamos rumbo al puerto más cercano. ¡Y como suele sucedernos, nos quedamos dormidas! Ayer mismo llegamos de Roma, y comprenda, viajar es algo agotador...

Arisca: Puedo darme perfecta cuenta.

Gaviota 3: Dichosa usted, que eligió vivir en la calma de este sendero y no tiene, como nosotras, pájaros de mar, que andar de puerto en puerto y de mástil en mástil. Pero sepa, es más fuerte que nosotras mismas...

Arisca: ¡Eso no lo dudo...! Sepan que este es un camino muy silencioso, que no está habituado en lo absoluto a

tanto desafuero. *(Las gaviotas fingen corregir sus risas.)* Aún así, bienvenidas. Sean quienes sean, el camino es para todos. Descansen, que como ustedes ya dicen, el mundo es grande...

Las tres gaviotas: ¡Y redondo! ¡Tomemos el té!

De una de las maletas, las gaviotas sacan un precioso juego de té. tazas, tostadas con mantequilla. La Gaviota 2 saca un radio, y al encenderlo, deja escuchar una sonata. La Gaviota 3 repara en el lirio, que sigue contemplándolas boquiabierto.

Gaviota 3: *(Señalando a Blanco.)* ¡Ay! Pero, ¿y esta monada? ¿Es hijo suyo, señora?

Arisca: ¡Por favor...!

Gaviota 1: *(Apartándola del lirio.)* Discúlpela, su fuerte nunca ha sido la botánica. Y cuando está hambrienta, difícilmente distingue un pino de la vela mayor.

Arisca: *(Formal.)* Es un lirio, que ha caído aquí del mismo modo que ustedes: por pura casualidad. Y sobre sus cabezas está el viento de este sendero, que se nombra Amargo. Y yo, que me llamo Arisca.

Gaviota 2: ¡Tanto gusto! *(Mirando alrededor.)* ¡Tienen ustedes un paisaje...!

Arisca: Sí, sí, encantador...

Gaviota 2: No, no, de veras... Me recuerda tanto a...

Arisca: *(Imitándola.)* ¿...Marsella?

Gaviota 2: *(Con otra carcajada.)* ¿Cómo lo supo? ¡Marsella, eso es...! Con esas catedrales magníficas, los puentes melancólicos... Bueno, claro que aquí no hay catedrales ni puentes... Pero los habrá, ¡seguramente!

Gaviota 1: ¡Y este viento...!

Amargo: Para servirle, señorita...

Gaviota 2: ¿Niñas, no les recuerda el Cairo, las dunas del Sahara, los muros de Jericó?

Gaviota 3: *(Atragantada.)* ¡Ah, Jericó! ¡Los lirios de Jericó!

Arisca: Querrá usted decir: las rosas de Jericó.

Gaviota 3: ¡Eso mismo, eso mismo! Ni que usted hubiera viajado...

Blanco: *(Ruborizado.)* Perdona, ¿y es que... más allá de estas tierras... hay otros lirios?

Gaviota 1: ¡Pero, niño! ¡Lirios, orquídeas, rosas, nelumbios, lotos, lilas, margaritas...! ¡El mundo en flores! ¡Lo que te falta por ver...!

Blanco: *(Con tristeza.)* Querrá usted decir: lo que no veré nunca.

Gaviota 1: *(Sin escucharlo.)* ¿Se acuerdan, niñas, de las flores de México? ¿Y las de la India, aquellas tan raras...?

Gaviota 2: ¡Afrodisíacas...! ¡Enormes y carnívoras!
¡Otra tostada!

Gaviota 3: ¡Y las de Praga! ¡Qué ciudad! Nada, que el mundo es grande...

Gaviotas 1 y 2: ¡Y redondo!

Amargo: ¡Cuánto las envidio! Ustedes sí que conocen el mar...

Gaviota 2: ¡Hijo, somos íntimos! No nos queda océano por recorrer, costa por visitar, puerto donde embriárgarnos... Al punto de que alguna vez hemos pensado en retirarnos, pero es imposible. Cuando se nace gaviota...

Blanco: (*Sorprendido.*) ¿Y a ustedes, tampoco les complace ser lo que son?

Por un instante, las gaviotas se miran seriamente en silencio.

Gaviota 1: ¡Hace un calor...! (*Al viento.*) Muchacho, despíname un poco. (*A la gaviota 2.*) Y tú, cambia esa música de entierro.

La Gaviota 2 obedece, dejando oír una música más movida. Las tres se ajustan sus gafas de sol mientras Amargo danza.

Gaviota 2: (*Revisando unas postales.*) ¿Qué temperatura habrá, a esta hora, en Buenos Aires?

Arisca: Perdonen, pero... ¿no iban ustedes a París?

Gaviota 2: (*Disimulando.*) Cierto, cierto... Es que, como Buenos Aires es la París de América...

Gaviota 1: (*Cambiando el tema prudentemente.*) El té ha estado divino, ¡como nunca! ¿Dónde lo compramos, no fue en Zurich?

Gaviota 3: ¡Zurich! ¡Qué ciudad! Llena de dadaístas por los cuatro costados. ¡Nunca pude entender lo que decían!

Gaviota 1: (*Incorporándose.*) Bueno, ya estoy más repuesta. Cuando quieran podemos partir. Muchas gracias a los tres, ha sido un encuentro...

Blanco: ¡Por favor, no se vayan todavía! Cuéntenme algo más del mundo, cuéntenme algo más...

Gaviota 1: ¿Y tú qué quieres saber, muchacho? Entiéndelo, por más que te esfuerces, el mundo es inabarcable, y está al alcance de la mano. ¿Qué cosa hacer entonces, sino viajar?

Gaviota 2: ¡Viajar...!

Gaviota 3: ¡Viajar!!

La música sube, haciendo bailar a las gaviotas, que can-

tan sensual y pícaramente la Canción del Viaje sin Final, maravillando al lirio y al viento e incomodando, claro, está, a Arisca, enemiga de espectáculos tan frívolos.

Gaviota 1: Detrás de montes y valles y del mar frío y oscuro, aunque tú no te lo creas, te está ya esperando el mundo.

Gaviota 2: Puede que no lo sospeches: Madrid aguarda por ti.

Cuando vuelvas de los Alpes a Estocolmo has de partir.

Gaviota 3: Con sus cinco mil camellos ya te espera algún beduino y un dulce oasis tendrás por reino fiel en Egipto.

Las tres gaviotas: ¡Aunque tú ni te lo pienses, todo eso un día verás, el mundo no es otra cosa que un gran viaje sin final!

Gaviota 1: No importa si es sobre un barco...

Gaviota 2: no importa si es en avión...

Gaviota 3: ¡tenemos cita en Atenas, vámonos al Partenón!

Gaviota 1: ¡No importa si nunca has ido más allá de tu portal!

Gaviotas 2 y 3: ¡Vivir es apenas esto: un gran viaje sin final!

Las tres gaviotas: ¡Aunque todo se te oponga, un día conquistarás el mundo al fin emprendiendo un gran viaje sin final!
¡Aunque todo se te oponga, y algo tengas que inventar, sea volando o escalando, tú sin duda llegarás!

Exhaustas del baile y nuevamente muertas de risa, las gaviotas caen al suelo. El lirio, silencioso, reflexiona. La zarza, ya muy molesta, decide despedirlas.

Arisca: ¡Bien, bien, bien! El día no detiene su paso y pronto se hará más caluroso.

Gaviota 2: ¡Ay, señora, por favor, no sea impertinente...! Deje que el pobre muchacho sepa, al menos, qué cosa tan grande es el mundo

Arisca: El mundo es este camino y aquí se acaba. El camino, el polvo y este viento.

Amargo: (*Apoyándola.*) ¡Y este viento!

Eran los días de 1985 y Vicente Revuelta se rodeaba de gente muy joven (actores, coreógrafos, plásticos, escritores...) para reclamar en la escena una vida que iba ya pareciendo cosa remota, demasiado alejada de los escenarios. Creó, junto a ellos, *Historia de un caballo*, sobre la pieza de Mark Rezovski que partía, a su vez, de «Jolstomer», el relato de Lev Tolstoi cuyo protagonista es ese viejo caballo pinto, castrado, que rememora su vida poco antes de ser conducido al matadero. En las notas del programa de aquel espectáculo, Reinaldo Montero y Vicente Revuelta afirmaban: «Se trata de abordar una vieja y sencilla pregunta que halla siempre nuevas y complejas respuestas: ¿Cuál es el objetivo de la vida del hombre? (...) Se trata de comunicarnos con los jóvenes sin concesiones a una supuesta inmadurez

Apostar por **Cuentabrazas**



Foto: Alicia Magg

para participar juntos en una aventura maravillosa, el asedio a la verdad. (...) Se trata de estimular la polémica con la fraternidad que supone los mismos presupuestos ideológicos.» Como tantas otras veces ha sucedido en nuestra historia teatral, el nombre de Vicente Revuelta aparece también en los inicios de ésta, reconstruida ahora cuando, partiendo de aquella pieza, Antonia Fernández estrena una contundente versión de la misma en el escenario del Buendía, irrumpiendo en el campo de la dirección con el talento y la pujanza que le reconocimos siempre en sus memorables desempeños como actriz. Ha mezclado actores de su grupo madre y rostros inéditos: adolescentes que aprenden el gesto del teatro gracias a esta *Historia de un caba-yo*, en la cual resucita *Cuentabrazas* (Jolstomer) bajo la piel de Carlos Cruz, y todo el elenco se transforma en violenta y hermosa manada, en nuevas apariencias de esas viejas preguntas que rodean y coronan al hombre en la exacta incertidumbre de su paso por el mundo.



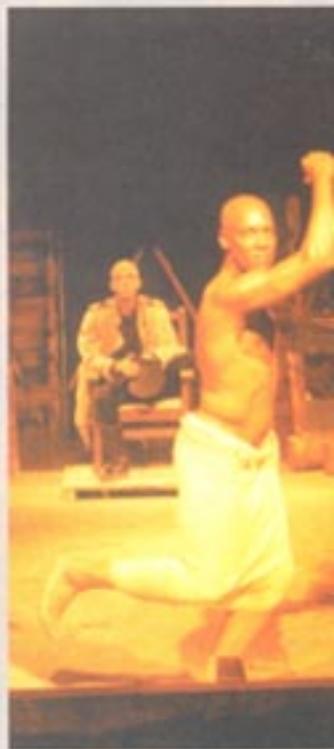
Montaje excepcional, confirma esta *Historia de un caba-yo* la entrada de un nuevo tiempo en la escena cubana, donde la tradición va a ser la fuente nutricia de las experiencias que alentarán los mejores diálogos, trasvasados por el inevitable replanteo de quienes recién entran al círculo sagrado de la escena. Sobrio, bello en la agreste concepción de su diseño, severo y cuestionador, este espectáculo se

sostiene en tanto conversación fervorosa con el público, alertando o mostrando los cardinales no sólo de esa cuadra en donde el príncipe Serpujovskoy habla de tú a tú





con la bestia a la cual concede ruina y gloria, si no los de un mundo que puede incluso ser el Teatro y que, como el caballo cuyos huesos servirán hasta para ofrecernos música, corre hacia esas respuestas que este y otros siglos que terminan han alzado para justificar, desde el arte, los días del Hombre que también apuesta por el Cuentabrazas.





Historia de un caba-yo. Versión de la pieza de Mark Ronovski basada en el relato «Jolstomer» de Lev Tolstói. Dramaturgia y dirección: **Antonia Fernández**. Diseño de escenografía y vestuario: **Rolando Estévez**. Diseño de luces: **Pablo Guevara**. Diseño de banda sonora: **Damián F. Font**. Audiovisual: **Ananda Dasa, Andrés Felipe, Damián F. Font, Manuel Martínez**. Coreografía: **Kenia Bernal**. Asistente de dirección: **Damián F. Font**. Administración: **Lourdes Navarro**. Producción: **Nuria Núñez**. Elenco: **Carlos Cruz** (Pinto Castrado), **Sandra Lorenzo** (Príncipe Serpujovskoy), **Jorge Luis García** (Basi), **Yanel López** (El Hombre), **Kenia Bernal** (La Condesa), **Alberto Maceo** (El General), **Juana García** (Madame Mathieu), **Ana Domínguez** (Vyasa Priya), **Lucrecia Estévez** (Potrico), **Félix Miguel, Tamara Venereo**.

Dirección general
del Teatro Buendía:
Flora Lauten.

BUENDÍA

Gaviota 2: ¡Eso sí es tener una idea vaga de la geografía! ¿Cree que se puede ser feliz sin ver la nieve, un atardecer en Nápoles, un anochecer en la pampa desolada, un carnaval veneciano...?

Arisca: Me basta con saber que todo eso existe para sentirme bien aquí.

Las gaviotas hacen un gesto de resignación ante la tozudez de la zarza. Amargo sopla amenazador.

Gaviota 1: *(Evitando la discusión que se aproxima, finje examinar su destartado reloj.)* ¡Oh, pero es cierto, ciertísimo! Niñas, es hora de seguir rumbo, o perdemos el vapor. Ustedes disculpen, pero es esta manía insoportable de estar siempre de paso. ¡Vamos!

Gaviota 2: *(Recogiendo todo de prisa, ayudada por la Gaviota 3.)* ¡Tú sí que eres una gaviota obsesiva! Hace ya media hora que perdimos el bendito barco, y aún sigues con la dichosa cantaleta del vapor...

Gaviota 3: Como si París no estuviera a tres golpes de ala... Claro que, con tanta seda, tanta vajilla. ¿No habré olvidado mi bronceador...?

Blanco: *(De pronto, alzando la voz, muy decidido.)* ¡Por favor, por favor, llévenme!

Gaviota 2: *(Sin oírlo.)* ¿Alguien ha visto mi sombrilla china? *(Deteniéndose repentinamente y advirtiendo el pedido del lirio. Enfrentándolo.)* ¿Has dicho lo que acabo de oír?

Blanco: *(Apenado, pero igualmente decidido.)* Por favor, llévenme...

Arisca: Pero, niño, ¿y ese disparate? ¿Es que quieres morir en alta mar y ser pasto de los peces?

Blanco: *(Cada vez más seguro.)* ¡No me importa! Al menos moriré viendo algo más que este páramo. Y nunca se sabe, a lo mejor consigo sobrevivir... ¡Llévenme!

Amargo: *(Susurrando una larga queja.)* ¿Qué haces, Amargo, qué haces?

Blanco: ¡No quiero marchitarme sin ver el mar, sin ver otras flores, sin que alguien comprenda que florezco y perfume para él! ¡Por favor!

Gaviota 1: ¡Hijo mío, cuánta tristeza ha de haber en tu alma! Lo que nos pides es imposible, morirías apenas te arrancáramos...

Gaviota 2: Y en todo caso nunca sospportarías tanto tiempo sin agua ni tierra... ¿Tan pobre es tu vida que prefieres algo así? Si quieres, te regalo mis postales... ¡son preciosas!

Gaviota 1: ¿Te imaginas el escándalo que podría ocurrir en la aduana? ¿Y si se tratara de una especie endémica...?

Gaviota 3: ¡Qué horror, nosotras acusadas de contrabandistas! Y además, con tanto desorden, no cabría en el equipaje. Por cierto, ¿recogimos las sillas plegables?

Blanco: ¡Prometo no ocupar demasiado espacio! Soy pequeño, y puedo recogerme un poco más. En cualquier bolsillo...

Arisca: ¡Muchacho, piensa lo que dices...!

Amargo: ¿Qué haces, Blanco, qué haces?

Blanco: ¡Por favor...!

Gaviota 1: ¡Imposible! ¡Llegaremos tarde! ¡Niñas, se va el vapor! ¡Ah, el vapor!

Blanco: ¡Pero...!

Gaviota 2: *(Emprendiendo el vuelo.)* ¡No desesperes, hijo, no desesperes! Ten un poco de fe...

Gaviota 1: ¡Un milagro, hijo, pide un milagro! ¡El vapor, niñas, que se va el vapor...!

Gaviota 3: Además, recuerda siempre... ¡el mundo es grande...!

Gaviotas 1 y 2: ¡Y redondo!

Blanco: *(Llorando.)* ¡No me dejen, por favor! ¡No me dejen!

Gaviota 1: *(Ya muy alta en el cielo, a Amargo.)* ¡Muchacho, sopla un poco a ver si nos impulsamos! ¡No demores, apúrate! ¡Que perderemos el vapor! ¡El vapor!

Gaviota 2: *(Uniéndosele.)* ¡El vapor, el vapor que da sopor!

Gaviota 3: *(Ya con ellas, riendo todas.)* ¡Y ramos de coliflor, qué sopor! ¡El vapor!

Las tres gaviotas: ¡Adiós, adiós desde el vapor! ¡Viajar, viajar: lo mejooooo!

Amargo: *(Soplando para ellas.)* ¡Adiós, adiós a la visita! ¡Adiós a las viajeras! ¡Adiooooos...!

Ráfagas ellas mismas, las gaviotas desaparecen, perdiéndose en las notas que canta para ellas la Voz, mientras el lirio llora desconsoladamente y la zarza las ve partir con alivio. Poco a poco se esfuma el aleteo, deja de oírse la Voz. Amargo regresa junto a Blanco y con un último dibujo intenta calmarlo. Arisca, muy severa, se extiende.

Arisca: Lloro, Blanco, llora y piensa que esas lágrimas, al menos, las derramas junto a nosotros, que te hemos visto nacer. Esas irresponsables nunca te comprenderían. Por todas las zarzas de esta Isla, ¡iqué juventud!

Blanco: ¡Es tan terrible! Saber que el mundo está ahí, a tres golpes de ala, y yo, sin poder siquiera verlo...

¿Por qué, pueden decirme por qué...?

Amargo: (*Besándolo.*) ¡No llores, Blanco, no llores...! Bailaré para ti, dibujaré para ti, pero no llores...

Arisca: ¡Déjalo llorar! A veces es tan bueno desahogarse! Consejo del día, Blanco, presta atención: nunca preguntes las causas de lo que pueda parecerte injusto a menos que puedas hacer algo para remediarlo... Soy sentenciosa, soy una zarza, tengo espinas y no flores. No lo puedo remediar. Lloro, olvida este día, y piensa sólo en el camino. Es lo que tienes, y nada más.

Blanco: (*Fijando su vista en el camino.*) Alguien vendrá, alguien tendrá que acercarse... Vinieron ellas, ¿por qué no alguien más? ¡Un milagro, tendré que esperar por un milagro!

Amargo: (*Alzándose para anunciar sobre el camino.*) ¡Mediodía...! ¡Mediodía...!

Las sombras caen de modo feroz en el suelo, la tierra es seca y dura. El llanto del lirio deja lentamente de escucharse. El mediodía es severo y justo. Porque así lo ha sido siempre. Y así debe ser.



Otra mañana al borde del camino: otro día monótono y sin más danza que la del Amargo. Un día más, el penúltimo día del lirio que, tristísimo, sabiéndose a punto de marchitarse, continúa escudriñando el sendero. Arisca, contemplándole, no puede reprimir, a pesar de su espinoso carácter, unas palabras de cariño hacia la flor. El viento, sobre ambos, es un arco levísimo.

Arisca: ¡Vamos, hijo, que tampoco es el fin del mundo! Todos hemos florecido alguna vez y se nos han caído los pétalos. Pero ya habrá otro capullo en ti, y volverá a abrirse, con la misma maravilla del primero. Tienes, lo que se dice, toda una vida por delante... Verás que, en unos días...

Blanco: Mañana será mi último día. Cuando caigan estos pétalos, yo también caeré. ¡La tierra es tan dura, apenas ha llovido, y nada de lo que esperaba va a suceder... ¿Para qué, entonces, vivir?

Arisca: ¡Muchacho, qué pregunta la tuya! ¿Cómo que para qué vivir...? ¡Pues claro está que para dar fe de ese milagro único que es la propia vida! Miras al cielo, admiras un pájaro que pasa, tienes un amigo, un amor...

Amargo: ¡Un amor...!

Arisca: ¡Eso, un amor! Recuerdo un júcaro esbeltísimo, a cuya sombra me encantaba tenderme. Claro, que nunca me hizo caso, yo no era más que una zarza rastreadora. Pero no me importaba que fuera arrogante, y lo amaba. ¡Ah, el amor! Solamente por haberlo sentido alguna vez bien vale la pena esta vida, este camino, esta soledad. ¡Anímate, ya tendrás nuevas flores! Vivir, lo que se dice vivir...

Blanco: (*A Amargo.*) ¿Y tú, también crees lo mismo?

Amargo: Yo soy un viento de camino, solitario por naturaleza. Vivir... lo que se dice vivir. Mas, si lo afirma una zarza tan conocedora...

Arisca: No seas escéptico, hijo. ¿Qué es eso de morir? ¡Respira este aire, mira esas nubes, tu sombra es hermosa y te dice que estás aquí!

Blanco: ¡Aquí y solamente aquí! No, mañana al anochecer ya no tendré que pensar en esto. Lamento dejarlos, pero será lo mejor. Morir, después de todo, es descansar...

Arisca: ¡Ay, pero qué fúnebres pensamientos! Niño, si pareces flor de cementerio y no un lirio jovencísimo. ¡Amargo, házle unas cosquillas, no sea que se nos muera ahora mismo! ¡Esta juventud...!

Amargo, dispuesto como siempre a halagar al lirio, se dispone al juego, pero repentinamente, se deja oír a la Voz, esta vez no sólo anunciando una llegada, sino aproximándose ella misma. Sorprendido, el viento se alza en el espacio a fin de reconocer al que se acerca, y anunciándolo, según le corresponde. Blanco, esperanzado de súbito, extiende sus pétalos. Arisca, al reconocer la Voz, se deja llevar por la tonada que canta. A medida que avanza la melodía, hace su entrada Pequeño, el grillo, un ser humildísimo, de ojos relumbrosos, que canta.

Amargo: ¡Visitante...! ¡Visitanteee! ¡Grillo! ¡Grillooo...!

Arisca: ¡Ya ves, lirio, como no hay que desesperarse en el camino! Cuando más angustiado se está, alguien viene a sorprenderte. ¡Arriba esos pétalos! Que no se diga que somos descorteses con los paseantes...

Blanco: Tal vez... ¡tal vez!

Amargo: ¡Grillo...! ¡Grillooo...!

Pequeño: Vengo de fundar rocío en el rostro de las yerbas.

Vengo de besar las piedras

madres del más tibio río.

Vengo desde el lomerío

donde anida la torcaza.

Y donde pone su casa
el sol cuando ya se duerme,
porque la noche le tiende
la más suave de sus trampas.

Soy un grillo mensajero
que viene desde la aurora,
acariciando corolas,
buscando amor verdadero,
y dejando en los senderos
la señal de una esperanza.
Vengo siendo remembranza
de toda la maravilla,
joya que en el cielo brilla
y que en mi pecho se alcanza.

Amargo: (*Haciendo una reverencia.*) ¡Bienvenido...!
¡Buenos días, buenos días...!

Pequeño: ¡Santos y buenos días a quienes viven junto
al camino!

Arisca: ¡Buenos los tenga usted, que a una hora tan
temprana anda ya por estas tierras!

Pequeño: Mi trabajo hago, y crea que no es cosa fácil
ser mensajero en estos montes. Mi nombre es Pequeño.
¿Me permitirían descansar?

Arisca: ¡Acomódese, acomódese! No sabe usted lo
necesitados que estábamos ya de hablar con alguien
que no fuéramos nosotros mismos.

Pequeño: ¡Ah, el aburrimiento! Esa sí que es una
enfermedad...

Arisca: ¡Más que el aburrimiento, el hastío! Amargo,
sopla tu aliento más dulce para el visitante. Y tú, Blanco,
perfuma con tu más suave aroma. Como ve, somos
poco, pero bien puede decirse que parecemos una
familia...

Pequeño: (*Reparando en el lirio.*) ¡Esto sí es asombroso!
¿Y qué hace en este camino, si puede saberse, un
lirio tan bello?

Arisca: ¡La gran pregunta! Sepa: ni el mismo podría
responderle. Apareció aquí un buen día, y punto. Y ahí
lo tiene, florecido y perfumado, iesta juventud! (*A Blanco.*)
Saluda, niño, que el señor no muerde...

Blanco: (*Apenado.*) Buenos días...

Pequeño: Es muy hermoso...

Amargo: (*Susurrando.*) Muy hermoso...

Blanco: (*Sonrojándose.*) Gracias, no es nada común
escuchar un elogio en un sitio como éste. Se lo agradezco...

Pequeño: Si no es un elogio, es la pura verdad. Ven-

dría día por día a repetírselo, sino fuera porque ya no
podré hacerlo nunca más.

Arisca: ¿Y acaso emprende usted viaje tan largo como
para no repetir la visita? Ya sé bien que el camino no es
lo que se dice muy agradable, pero...

Pequeño: ¡No, no, no se trata de eso! Lo que sucede
es que, sencillamente, mañana moriré, y ando hoy des-
pidiéndome de todos mis conocidos, los que viven a
un lado del camino y del otro.

Blanco: (*Estupefacto.*) ¿Y lo dice usted así... con esa
calma?

Pequeño: ¿Y cómo quiere que lo diga: llorando y la-
mentándome? No, soy un Grillo Mensajero, un emisario
de lo bueno y de lo triste. No recuerdo ya a cuántos he
visto nacer y a cuántos he visto morir. Mi garganta qui-
siera seguir cantando, pero es imposible. Y no me que-
jo, he vivido feliz. He cumplido mi misión. Me bastó
siempre con un paisaje verdísimo y un camino que reco-
rrer. Y claro está, con la hermosura de una flor...

Arisca: (*Pícara.*) Va usted muy rápido, señor grillo, muy
rápido... Aunque sepa que, mañana, este lirio también
se despedirá definitivamente.

Pequeño: ¡Imposible!

Arisca: ¡Como lo oye! Mañana al anochecer se despedi-
rá, y no hay manera de convencerle. ¿No podría usted...?

Pequeño: Señora, con todo mi respeto, esa es una
decisión en la que nadie puede interponerse, por que-
rido que sea quien elija un final semejante. (*A Blanco.*)
Pero dime, ¿es que has vivido tan tristemente; es que
no te ha bastado con florecer, perfumar, saberte bello?

Amargo: ¡Saberse bello!

Blanco: ¿Saberme bello, para quién? Hasta el día de
hoy, nadie salvo usted reparó antes en la blancura exac-
ta de mis pétalos, en la hermosura que llevo ya no sé si
como carga o prodigio.

Pequeño: Lo bello es prodigioso siempre, y tú lo eres.
Aún así, ¿quieres morir?

Blanco: Morir será descansar. Esta tierra es demasia-
do dura, mi raíz no consigue acomodarse en ella. Y no
llueve, y no hay nada que no sea sol y polvo, ni nadie
que me agradezca el estar aquí... ¡Es usted tan amable!
Si al menos, nos hubiéramos conocido más...

Pequeño: Me esperan, hay tantos que aún me espe-
ran. Y quisiera verlos por última vez...

Amargo: Perdone... Y usted, que tanto sabe, dígame,
¿es en verdad la muerte una última vez?

Pequeño: Saber eso, en verdad, nadie lo sabe. Pero
depende de cómo se halla vivido. La muerte puede ser
final y también puede ser comienzo, tan profunda como

el mar o tan sencilla como una sabana. Yo espero, simplemente, que mi muerte sea un camino, un mensaje que llevar, un rostro nuevo por conocer.

Amargo: ¡Un amor! Sé que habrá un día en que ya no podré levantar mis figuras... Me gustaría que, cuando yo desapareciera, viniera al camino otro viento como yo. Y quisiera ser, entonces, una figura que él mismo alzara del polvo. Sin embargo, aún no quiero morir...

Arisca: Haces bien, Amargo. Para morir siempre hay tiempo, el tiempo que tanto nos falta en esto que llamamos vivir. (A Pequeño.) ¿Quiere decir, entonces, que no lo veremos más?

Pequeño: Señora, cuando se está tan cerca de la muerte, es muy difícil asegurar algo. Me gustaría mañana anoche en algún lugar amado, junto a alguien que comprendiera la paz con la cual voy despidiéndome. Pero...

Blanco: Por favor...

Pequeño: ¿Sí...?

Blanco: Mañana, justo al anochecer, yo también estaré despidiéndome. Estos pétalos se secarán y caerán para siempre. Y yo no miraré más, no respiraré, ya no seré. Mi muerte debe ser la entrada a ese jardín lleno de las cosas que en vida no tuve, las cosas que el destino no me ofreció en esta tierra reseca. Por favor, ¿podría usted acompañarme? Tal vez le pido mucho, pero siendo el único a quien puedo agradecer un halago...

Arisca: ¡Hijo, qué pedido el tuyo!

Pequeño: (Acercándose al lirio.) No le reproche. Después de todo, tiene razón... ¿Puede haber algo mejor que despedirse haciendo bien a alguien? ¡He aquí el lirio más hermoso que hallé en toda mi vida, y lo amo! En ninguna flor hallé tanta tristeza, tanta candidez... ¡Sea, mañana, justo al anochecer, cuando el día sea ya otra despedida, estaré aquí! El polvo se encargará de lo que quede de nosotros, el polvo y la noche. ¡Es tan dulce despedirse con una palabra de amor!

Arisca: (Conmovida.) ¡Tiene usted un alma tan limpia! Por todas las zarzas de este mundo, estoy a punto de llorar!

Pequeño: (Disponiéndose a partir.) Pues seque esas lágrimas, que aún hay mucho por vivir. Un día también puede ser una eternidad.

Amargo: La eternidad, esa palabra que el viento no se lleva, ¡la eternidad!

Pequeño: (Al lirio.) Mañana a esa hora estaré aquí. Vendré con mi última estrofa, y no me quejo. No todo el mundo tiene flores en su muerte.

Arisca: (Asintiendo.) No todo el mundo puede morir así. ¡Ah, «los amados de los dioses mueren jóvenes»! ¿Quién lo dijo? ¡Cuidese por esos caminos, y regrese!

Será bueno decir que le conocí, y no me será molesto amortajarle.

Amargo: Y yo silbaré la tonada más suave, el adiós más leve como una canción...

Blanco: Venga usted, al menos será alguien que apreciará mi último perfume. Y gracias, muchas gracias. Quién sabe si, sólo por este momento, valió la pena vivir...

Pequeño: (Riendo.) ¡Pero basta de melancolía, que aún estamos vivos! Me despediré con una estrofa, como siempre lo he hecho, como lo haré más allá de la muerte. Soy Pequeño, un Grillo Mensajero que se alegra de ser lo que es. ¡Adiós, lirio, hasta mañana! No hacemos más que despedirnos, despedirnos y volver... (Canta.)

Voy camino de las nubes
sabiendo cada prodigio,
soy la voz que besa al lirio
más bello que nunca tuve.
Soy el aroma que sube
hasta rozar las palomas
y me espera, luz que asoma
a la orilla de un sendero,
un amor nuevo y sincero,
un alma que mi alma toma.

Se va el grillo, se va su Voz que se extiende sobre el camino en anuncio de mediodía. Lo despide Arisca, lo despide el viento. Lo despide el lirio ilusionado. Cuando la Voz es ya sólo un eco, un rumor que promete volver, el lirio detiene su gesto, y reflexionando, habla en un susurro. Un susurro que hace detenerse también a la zarza y demorar el paso del viento.

Blanco: Vendrá mañana, vendrá a acompañarme... Pero hablaba de amor y yo, ¿yo le amo...?

Arisca, al oírle, se recoge sobresaltada. Amargo, nunca ahora digno de su nombre, levanta del polvo una queja tristísima mientras la Voz, por última voz, entona a lo lejos su estrofa.



VI

Atardece. La luz va cediendo su oro más leve, su más tranquilo fulgor para el comienzo de la hora. Amargo sopla sobre la zarza. El lirio, cuidadosamente, revisa sus pétalos. Arisca y el viento cuchichean.

Arisca: Dichoso él, que morirá con alguien que le ama a su lado... Después de todo, será un final dulce para una flor tan sufrida...

Amargo: Aunque otros... también le amaron...

Arisca: ¿Lo dices por ti? Muchacho, olvida eso. No hay cosa peor que enamorarse de una flor: perfume y corola, nada más. Adornos que hacen olvidar lo que duele una raíz, un pensamiento de sabiduría.

Amargo: Y sin embargo, aún sabiéndolo, sigue pareciéndome tan bello...

Arisca: Perdona que sea brusca, pero mañana, cuando anochezca, ya no lo será... La muerte hará de él un tallo seco y feo, algo más acorde con este camino. ¿Quién necesita un lirio desconsolado en este páramo? ¡Ay, zarzas de Sibanicú, mangle rojo de la Ciénaga! Qué difícil es la vida de una planta... Anda, ve y bésale como más te guste... Te lo agradecerá, y te sentirás mejor... ¿Qué será de ti cuando yo muera, hijo, qué será de ti...?

En un giro suavísimo, Amargo roza al lirio, pero éste lo rechaza.

Blanco: ¡No me toques! Debo estirar mis pétalos como nunca, dejarlos perfumar en sus últimas horas.

Amargo: (Apenado.) No quería sino halagarte, hacer-te sentir mejor... ¿Quieres que silbe para ti?

Blanco: ¡No! Quiero escuchar este silencio... Mañana no tendré tiempo de hacerlo.

Amargo: Mañana tampoco me verás ya...

Blanco: Ni a ti, ni a nadie. Mañana nada importará, absolutamente nada... Ahora déjame... Quiero mirar largamente el camino. Quién sabe si, después de todo, no lo llegue a extrañar.

Amargo: (Regresando junto a la zarza con un largo suspiro.) Tiene usted razón, querida Arisca... No hay que enamorarse nunca de las flores: ¡son seres tan complicados!

Arisca: ¡No lo sabes tú bien, Amargo, no lo sabes bien! Sopla para mí, que al menos sí te agradeceré esas figuras que me endulzan este letargo. Consejo del día, Amargo, consejo del día: cuidate de la belleza. Siempre, siempre...

Repentinamente, se escucha una melodía que anuncia la llegada de una visita. Sorprendido, el viento se alza para reconocer al que llega. La música se hace inquietante, estremecedora.

Amargo: ¡Un extraño! ¡Peligro! ¡Un extraño!

Arisca: (Estremeciéndose.) ¡Carajo, un humano! ¡Con lo tranquila que estaba una! (Al lirio.) ¡Muchacho, recógete, si no quieres que te aplasten!

Blanco: Pero... ¿qué ocurre?

Arisca: ¡Silencio, y ni suspires! Cuando un humano pasa por el camino, lo mejor es no ser advertida! ¡Silencio, lirio, mucho silencio!

Amargo: (Refugiándose tras la zarza.) ¡Peligro! ¡Peligro! ¡Un extraño! ¡Peligro...!

La música llega a su clímax. Máscara blanca, guantes impecables, paso de arrogancia: entra El Amante. Muy frío. Muy hermoso. El lirio lo contempla deslumbrado, Arisca se refugia en el polvo.

El Amante: (Hablando consigo mismo, tristísimo.) Dijo que me aceptaría si conseguía deslumbrarla, si llegaba a su puerta con algo verdaderamente encantador... Pero yo, yo nada tengo que brindarle...

Arisca: (Al lirio.) ¡Recoge tu corola, no te alces, no respire...!

Amargo: ¡No respire...! ¡No respire...!

Blanco: (En susurros, fascinado.) ¡Es tan alto y hermoso! Pero, ¿qué dice, por qué se queja? Si pudiera oírle bien...

El Amante: ...Ni joyas ni vestidos caros puedo comprarle, porque no hay en mi bolsillo una triste moneda. ¡Y le amo tanto!

Blanco: ¡Es tan esbelto! ¡Y habla de amor!

Arisca: ¡Recógete, recógete! ¡Es un humano, lleva una máscara, como todos los de su especie! ¡Peligro!

Amargo: ¡Peligro...!

El Amante: Me dijo: «No vuelvas si no traes contigo algo capaz de conquistarme.» ¿Y yo, qué puedo ofrecerle? Otros le brindarán pañuelos de encaje finísimo, turquesas, libros con cantos dorados. Pero no soy sino un pobre estudiante, y nada de esto le puedo ofrecer.

Blanco: ¡Está llorando! Sus lágrimas son tan puras como el rocío que deja en mis pétalos la madrugada. Como joyas son, así de brillantes...

Arisca: ¡Calla, lirio de camino, calla! ¡No quieras ver más, no quieras oír más! ¡Cuidado!

Blanco: (Sin escucharle.) Como joyas son sus lágrimas y sus ojos, y enjoyada es también su voz... ¡Ah, si me mirase, si me dijese algo, sería tan dulce morir! Pero silencio, que habla...

El Amante: ¡Ah, qué cosa tan abrumadora es el amor, y qué triste! Hace ya más de un mes que no la veo, ocupado como estoy en mis largos estudios. En la últi-

ma cita, dejándome besar sus manos, así me dijo: «Tráeme algo que consiga conquistarme, no daré mi corazón a quien no traiga nada a cambio.» ¿Y qué puedo regalarle, siendo ella tan hermosa y tan pobre mi bolsillo?

Blanco: ¿Cómo puede haber peligro en alguien así, que sufre y llora si habla de amor? ¡Ah, extraño, yo perfume para ti! Para que dejes de llorar abro ahora mis pétalos. Idéntico mal padecemos, imírame y deja de llorar!

Arisca: Pero, ¡muchacho...!

Amargo: ¡Cuidado, Blanco, cuidado...!

Sin escucharlos, el lirio se abre del todo, más espléndido que nunca, perfumando en un esfuerzo último y mágico, haciendo un reclamo hacia el Amante que, sorprendido, se detiene.

El Amante: ...dijo que sólo así me querría, y me he quedado prendado de su imagen y su fragancia, al punto de que ahora mismo creo sentirla junto a mí...

Blanco: ¡Admírame...!

Amargo: (*Levantando un círculo de polvo.*) ¡Nooo!

El Amante: (*Descubriendo al lirio, muy sorprendido.*) Pero, ¿y esto? ¿Cómo puede ser posible? ¡Un lirio blanco, un lirio tan perfecto, en este camino y entre tanto polvo!

Blanco: (*Jubiloso.*) ¡Sí!

Arisca: (*Recogiéndose en una aterrada masa de espigas.*) ¡Cuidado, cuidado...!

El Amante: (*Estudiando la flor en tono doctoral.*) Diríase que va contra todas las leyes de la botánica, esa ciencia que he estudiado sin descanso. Y sin embargo, ¡qué corola magnífica, qué olor tan único! Parece una gema, y no una flor que acabará secándose en unos días sobre el polvo.

Blanco: ¡Bésame!

Arisca: (*Encogiéndose aún más, mientras el Amante acaricia el tallo.*) Pero, ¿no te das cuenta de que no puede oírte?

El Amante: Ella dijo que llevase conmigo algo verdaderamente bello, porque sólo así me entregaría su amor... Un estudiante como yo no puede llevarle sino flores, y este lirio es la más bella de cuantas podría alguien regalarle. Puesto en su talle, la convertirá en la muchacha más hermosa, y si lo escoge para adornar su cabello, parecerá adornada por la plata más excelsa... Ella dijo que deseaba algo maravilloso, y nada tengo en mi bolsillo semejante a la hermosura de esta flor...

Blanco: ¡Perfecto! ¡Me sabe perfecto!

Arisca: (*Oculto.*) ¡Recapacita, hijo, recapacita!

Amargo: ¡Blanco, cuidado! ¡Cuidado, Blanco!

El Amante: Dijo esto y mañana, cuando toque a su puerta y me reciba, le ofreceré este lirio. Y cuando lo

vea, despreciará a los demás pretendientes, porque nada es el brillo de sus telas en comparación con esta flor espléndida. Y me besaré, y guardaremos este libro entre las páginas de un libro antiquísimo, y me dejará ser su esposo y señor.

Decidido, el Amante alarga su mano para arrancar el lirio. Pero en ese momento, Amargo se alza con una ráfaga de polvo que detiene el Amante, ocultándole la flor por un segundo.

El Amante: (*Apartándose.*) ¡No, ciertamente, no! No he de llevarme este lirio conmigo, no esta tarde el momento...

Arisca: ¡Bravo, Amargo!

Blanco: (*Espantado.*) Pero, ¿qué hace, se marcha ya...?

Amargo: (*Levantando una nube amenazadora.*) ¡Fuera, fuera!

El Amante: (*Orgulloso de sí mismo, ajeno a los manejos del viento.*) ¡Un poco más y cometo un fatal error! Según mis profundos estudios, nada conseguiría arrancando ahora esta flor, que después de todo no es más que eso, y no perduraría como una joya hasta mañana. ¡No, si me la llevase ahora, sólo tendría mañana unos pétalos marchitos que a ella le desagradarían, creyéndome aún mucho más pobre!

Blanco: (*Casi desesperado.*) ¡Llévame!

Arisca: ¡Silencio...!

El Amante: (*Decidido.*) ¡No, definitivamente no! Mañana, a esta hora, cuando vaya a nuestro encuentro, pasaré y sólo entonces lo recogeré. Así podré alzarlo ante sus ojos aún fresco y oloroso, y ella no podrá negarse, y me preferirá a mí únicamente. Y conservaremos este lirio, ya seco y arrugado, entre los recuerdos de nuestra boda. Después de todo, puedo considerarme dichoso: una simple flor me dará lo que más amo. Soy un pobre estudiante, pero mañana al caer la tarde, cuando ella acepte este lirio, todo habrá cambiado para mí. Mañana, al caer la tarde... mañana...

Con una última caricia, el Amante se despide del lirio. La música de su entrada vuelve a escucharse, ahora gravísima. Arisca, al alejarse el Amante, vuelve a extenderse, mientras Amargo alza figuras oscuras, presagiando desgracias. El lirio deja que su mirada vaya tras el Amante. El día se esfuma, otra vez la noche es la reina del camino.

Blanco: Vendrá mañana... sé que vendrá... ¡Hablaba de amor, y le amo! Morirá para él, y será dulcísimo...

¿Qué importa lo demás, qué importa nada? ¡Vendrá mañana, yo sé que vendrá!

Amargo: *(Anunciando en un sollozo).* ¡Se va el día, se va el día...!

Arisca: ¡Qué desgracia! Pero, ¡qué desgracia!

Amargo: ¡La noche! ¡Cae la noche...! ¡La nocheeee...!

El lirio, lentamente, se cierra. Arisca, que intentaba reprimirle, detiene su gesto. El viento, sobre ambos, no deja de llorar.



VII

Es el último día y el lirio no dice palabra. Frente a él, Amargo despliega las figuras más inquietantes, implorando al menos una señal de vida. Pero ni él ni Arisca han conseguido que les escuche. La zarza, agitada, se preocupa ante el avance del sol, implacable, que marca el paso de las horas. Mas la flor continúa inmóvil, mirando el camino, susurrando ya nadie sabe qué. El día es un reloj severo y una larga trampa, el polvo un mal augurio, la impaciencia una visita no deseada.

Arisca: ¡No puedo más! Si este lirio no reacciona, si no se da cuenta del disparate que está a punto de cometer, ¡me seco!

Amargo: ¡Cálmese usted, Arisca! ¿Qué conseguirá con eso? Seguirá mirando el camino como si nada le importara, y apenas caiga la tarde, se irá con ese extraño.

Arisca: ¡Ay, hijo mío, quién tuviera tu paciencia! Bien se ve que eres viento de camino y no ventolera o ciclón. Pero yo no puedo permitirlo, ¡hay que hacerlo comprender!

Amargo: No en otra cosa hemos perdido ya toda la mañana. En un instante será mediodía y seguirá comportándose así. ¡No se martirice! ¿No es usted misma quien aconseja eso a todos...?

Arisca: ¡Ya lo has dicho: a todos! Pero a mí, ¿a mí quién me aconseja? ¡Y pensar que veré como lo arrancan...!

Amargo: *(Deteniéndola con un reproche de polvo.)* ¡Doña Arisca...!

Arisca: ¡Perdona, Amargo, perdona! No he olvidado lo impresionable que eres, pero, ¡no puedo evitarlo! Por todo el marabú de la Coloma, ¡no tiene que escuchar! *(Implorante.)* Amargo, intenta una vez más... Una vez solamente, la última.... ¿Quién sabe si...

Amargo: ¡No! Será inútil, y usted lo sabe. Ya he dibujado frente a él todas mis figuras, he pintado para él los

bosques remotos donde se esconde el último venado, las costas contra las que se estrella la gran ola del mar. Y no los ha mirado. ¿No será, señora Arisca, que de algún modo ya está muerto?

Arisca: ¡Solavaya, hijo, ni en juego digas eso! Está vivo, embovecado pero vivo, y hay que sacarlo de ese letargo cueste lo que cueste!

Amargo: Entonces, despiértelo usted. El sol ya llega al centro del cielo y soy un viento de camino. Debo anunciar el mediodía: una misión es siempre una misión. *(Alzándose.)* ¡Mediodía...! ¡Mediodía...!

Al escucharlo, el lirio parece despertar. Contempla el cielo y al comprobar la hora exacta, se hiergue, habla.

Blanco: ¡Mediodía al fin! ¡Pensé que nunca llegaría...!

Arisca: *(Contentísima, sacudiéndolo.)* ¡Muchacho, si ya nos tenías preocupados! Esa manía tuya de quedarte callado tanto tiempo... *(Al viento.)* ¿Lo ves, Amargo? ¡Qué alivio, la criatura se recobró!

Blanco: Hablaba conmigo mismo. Veía las figuras que se alzaban del polvo y miraba esa línea que usted llama horizonte y que para mí ha sido una pregunta sin respuesta. Decía adiós...

Arisca: ¿Con que insistes en morirte? ¡Ah, cará, esta juventud...!

Blanco: *(Al viento.)* Miraba tus figuras y me preguntaba cuál vería finalmente ante mí. ¡Estoy tan ansioso! Si llegara ya el atardecer, si él apareciera y me llevara consigo...

Amargo: Entonces, ¿te irás?

Blanco: ¡Me iré! Llegaré y seré suyo, y moriré viendo algo más que polvo y cielo. Alguien me agradecerá el haber florecido...

Amargo: Pero romperán tu tallo, te despojarán de tus hojas, te condenarán entre las páginas de un libro. ¿Es que no temes al dolor?

Blanco: *(Mirándolo fijamente.)* ¿El dolor? ¿Y qué sabes tú qué cosa es el dolor, si no tienes raíz, si no te aprieta esta tierra dura, si el polvo no amenaza la blancura de tus pétalos? No sabes nada del dolor... Te envidio.

Arisca: *(Defendiendo al viento, que se aparta tristísimo.)* Y tú, flor de martirio, por lo visto, sabes mucho...

Blanco: Sé que mi tallo se quebrará en un último gemido, sé que mis hojas dejarán caer gotas de una savia que ya no me alimentará. Sé que poco a poco todo se volverá oscuro y el silencio será lo único que acuda a admirarme. ¿Es eso el dolor? Si viene por su mano, estoy dispuesto a enfrentarlo.

Arisca: ¡Ay, muchacho, el dolor es eso y más! Si yo te contara... ¿Y qué diremos al pobre grillo, al mensajero a quien pediste compartir los últimos instantes, si apareciera después de ese extraño? Piénsalo: una promesa es una promesa...

Blanco: (*Tras dudar un instante, brusco.*) ¡El comprenderá! ¡Afortunado él, que entrará a la muerte habiendo visto lo que yo no vi! El me hablaba de amor, pero yo, ¿le amo? ¿Es que puedo amar a alguien que no sea ese extraño, ese joven que lloraba hablando de la belleza, de mi belleza, y en cuyas manos al fin esplenderé? El comprenderá. Pero yo tengo que irme, llenarme de las cosas en el último momento en que sabré lo que es vivir.

Arisca: ¡Te utilizarán, te clavarán un alfiler y no serás sino un adorno!

Blanco: Ser bello por un instante bien vale un poco de dolor.

Amargo: ¡Te pondrán en un jarrón, lleno de agua estancada, que sólo alargará tu agonía!

Blanco: ¡Magnífico! Confundiré las lágrimas de la agonía con las que me produzca tanta felicidad, saberme dueño de un objeto que me elogia.

Arisca: ¡Te secarás, y dejarás de importarles! Serás un fantasma de ti mismo entre las páginas de un libro que nadie querrá abrir.

Blanco: Me envidiarán una tumba tan blanca, y seré el recuerdo de un encuentro o una despedida.

Amargo: ¡Imposible convencerlo!

Arisca: (*Casi fuera de sí.*) ¡Pero, muchacho, recapacita! ¿Es que no entiendes que sólo pretenden usarte; prefieres eso a morir en paz?

Blanco: ¡Lo prefiero!

Arisca: ¡Es el colmo! Piénsalo por última vez, quizá podamos hacer algo aún para salvarte. Cuando ese extraño reaparezca...

Amargo: (*Levantando una ola de polvo.*) ¡Lo engeguereceré, no podrá encontrarte!

Arisca: Y yo, ¡te protegeré con mis espinas!

Blanco: ¡No! Ninguno de los dos hará tal cosa. ¡Me iré con él, me llevará consigo! Ni ustedes, ni el grillo, nadie que no sea él podrá ofrecerme algo semejante a lo que he soñado... Tal vez sea un error, no lo sé, no quiero pensarlo... Pero así lo he decidido... En unas horas vendrá, basta que el sol baje un poco y todo será como lo deseo. ¡No se interpongan, no hagan nada! Soy yo quien ha elegido. No hablen más de mi muerte...

Arisca: (*Molestísima.*) ¡Ni de ninguna otra cosa! Amargo, deja de hacer figuras para esta... ¡flor sin sentimiento!

Amargo: Pero, es que... yo...

Arisca: ¡Obedéceme! No hay cosa peor que la ingratitude, y eso es este lirio: ¡un ingrato! Oyeme bien, flor engreída, flor caprichosa: te arrepentirás, acabarás lamentándote. Te arrancarán pétalo por pétalo, abrirán tu tallo para saber cualquier secreto, y luego te dejarán tirado y herido hasta que la muerte se apiade de ti. ¡Ingrato! Tanto que nos hemos dedicado a alegrarte, tanto que te hemos ayudado, tanto que te ama ese pobre mensajero al que desprecias. ¡Ojalá nunca hubieras aparecido en este camino, antes era todo tan tranquilo aquí! (*Hundiéndose entre sus espinas.*) ¡Amargo, no me llames hasta mañana, voy a dormir!

Amargo: Pero, señora Arisca, ¡si es apenas mediodía!

Arisca: ¡No me repliques! ¡O es que tú tampoco vas a respetarme? ¡Digo que voy a dormir, y basta! (*Refunfuñando, desaparece entre sus ramas.*) ¡Ojalá mañana haya terminado todo esto, ojalá haya terminado...

Indeciso, el viento gira entre la zarza que se aduerme y el lirio que, sin escucharla, vuelve a quedar callado, escudriñando el camino. El sol continúa su oficio justísimo. Bajo la sombra brutal del mediodía sólo un lirio se alza. Una flor silenciosa que el viento, tímido, no se atreve a acariciar.



VIII

Cae la tarde. Las sombras, poco a poco, van recobrando sus dominios nocturnos, los parajes que el día les arrebató. Quedo, Amargo, rodea al lirio, espionando a la zarza que duerme o finge dormir. Más silencioso que nunca, el viento se acerca a la flor, que sigue contemplando el sendero y suavemente la besa. A lo lejos, se escucha cantar a la Voz, muy triste, muy leve. El lirio, al sentir el roce del Amargo, se estremece.

Blanco: (*Sonriendo al viento.*) ¡Siempre tú!

Amargo: (*Ruborizado.*) Siempre yo... Perdona, solamente quería despedirme. No te molestaré...

Blanco: No me molestas, al contrario, me halagas. De no ser por tus figuras, qué habría sido de mí... Es algo que debo agradecerte...

Amargo: No hace falta, es mi oficio. Polvo y figuras, es lo único que puedo levantar... ¿Te han gustado de veras?

Blanco: (*Asintiendo.*) Viendo esos dibujos aprendí a

desear algo más que este camino, algo distinto a la resignación que me aconsejaban. Ahora ya me voy. Pero esas figuras no podré olvidarlas nunca.

Amargo: Te extrañaremos tanto: Arisca y yo. Sí, también ella, que no poco te quiere. Discúlpala por todo lo que ha dicho. Hace mucho que nadie le hablaba de amor...

Blanco: (Acariciándolo.) Ni a ella, ni a ti...

Amargo: (Apartándose con cuidado.) Yo no puedo comprenderte. Nunca conocí a nadie como tú, nunca conocí a nadie capaz de hacer sacrificio alguno. Y además, eres tan bello...

Blanco: Soy un lirio, Amargo, solamente un lirio... Y nada más... Ya va cayendo la tarde. Bésame por última vez. Y recuérdame, solamente recuérdame. Lo demás, es siempre imposible... La luz es ahora única, un resplandor de oro que va coronándolo todo, un milagro que también me despide. Dibuja algo más para mí; por favor, dibuja algo...

Danzando al compás de la música que sube, guiado por la Voz que se alza mágicamente, el viento dibuja las formas más bellas para la flor. La zarza, disimuladamente, se asoma a contemplar el juego de la luz, que irisa las últimas cascadas. El lirio, sin poder contenerse, canta. Su canto es un adiós, un eco perfecto.

Blanco: Dichosa es toda flor, porque en su muerte fragancia encontrará y no despedida.

Dichosa es toda flor, porque en la herida, hallará su morada dulce y fuerte.

Dichosa es este cáliz, que ha besado la mano más sutil y trasparente: y también su raíz, porque en doliente promesa de corola ha despertado.

Soy una flor que canta al despedirse.
Soy una voz que muere y es dichosa.
Ya mi último perfume va a esparcirse

nombrando toda ausencia, toda cosa en la que aún pueda ser maravillosa palabra tanto amor al repartirse.

La música crece, la Voz acompaña al lirio; el Amargo traza las figuras más espléndidas. La zarza, escondidas, se enjuga una lágrima. El lirio repite su canto, la música es el propio atardecer.

Justo en el clímax, aparece El Amante. La melodía es ya indetenible, como el gesto del recién llegado, que se dirige a la flor. El lirio se le entrega. La zarza, en el último instante, se levanta a protegerlo. El viento alza una cortina de polvo, que ensombrece todo, que lo cubre todo ocultando la acción. El atardecer es ya la noche, el polvo mismo es la noche. Lo es, también, la Voz triste que canta. Tras la cortina de polvo, se escucha a la zarza y al viento llamando al lirio, buscándolo sin respuesta. La Voz repite la canción hasta cubrirlos. La oscuridad se hace definitiva, total.



IX

La noche, segura, ya va cercando el camino. Las sombras, más densas que nunca, parecieran anunciar toda ausencia. El aire lleva un fuerte olor a lirio, un perfume que también es, a su modo, un gesto de adiós. En el camino, solamente Arisca solloza, mientras el viento trata de consolarla. Junto a ella, contemplando el espacio vacío donde alguna vez iluminó el lirio, está ya Pequeño, el grillo. La Voz, siempre lejana, interpreta una melodía más desolada que nunca, más antigua que nunca, como nunca bellísima.

Arisca: (Enjugándose las lágrimas en un pañuelo de espinas, al grillo.) ...Al sentir que comenzaban a arrancarlo, dejó escapar un suspiro que me estremeció. Nunca he escuchado, en toda mi larga vida de zarza, un suspiro así, donde se mezclaran de modo tan conmovedor el dolor y el placer, el fin y la libertad. Pero el tallo no cedía, algo parecía querer atarlo a este camino del que tanto deseo escapar. Entonces recibió el último golpe, y fue arrancado definitivamente. Se desvaneció como un pájaro que cae, como una lluvia en los últimos momentos del verano... Y yo no vi más, el polvo o las lágrimas me lo ocultaron todo...

Amargo: Una nube de polvo, para su despedida una nube de polvo...

Arisca: ¡Yo hubiera podido convencerle, hacerle ver que no tenía sentido aventurarse así! Era tan joven...

Pequeño: Y tan hermoso...

Amargo: Quisimos que le esperara, que no se fuera con el extraño. Pero no aceptó. Yo hubiera levantado una muralla de polvo para protegerlo...

Arisca: Y yo hubiera hecho a su alrededor un círculo de espinas. Si al menos usted hubiera llegado un poco antes...

Pequeño: Me demoré despidiéndome de los últimos amigos, ayudando a quien pedía que llevara un mensaje, admirando un árbol querido en la maravilla del atardecer. Quería apresurarme, pero tenía tanto por hacer... Y me repetía: «estará esperándome, siempre, lo ha prometido, solamente conmigo compartirá su adiós». Y no pudo ser...

Arisca: Con las flores, nunca se sabe. Y crea que este lirio se deslumbró, oyendo palabras que le prometían cosas que tal vez no vea nunca... ¡Manías de gente joven! Pobre de él, no sé si deba hablar así... Amargo y yo, porque nos hemos acostumbrado, pero está claro que el camino no es lo mejor para ese lirio, necesitado de halagos y no de este polvo...

Pequeño: No lo culpe, yo lo comprendo. Ahora estará adornando la mano de alguna muchacha, en el instante final de su belleza, rodeado de las cosas a las que siempre quiso pertenecer, muriendo dulcemente... Tal vez, hasta lo envidie. Sí, yo lo comprendo, y no podré dejar de amarle...

Amargo: (Sorprendido.) Eso nos dijo, que usted lo comprendería. Y yo no conseguía explicármelo.

Arisca: Tal vez haya cosas, hijo, que no pueda entender uno cuando se es, simplemente, un pobre viento de camino o una zarza rastrera y antigua. Tal vez mi sabiduría, o tu inocencia, no sean tan perfectas. Escucha mi consejo, Amargo: duda. Duda siempre. El mundo no hace más que sorprendernos.

Pequeño: Creo que usted sí lo ha entendido, sin que deba yo explicarles,. Por eso puedo marcharme ya...

Arisca: Pero, ¿no va a quedarse con nosotros, no nos dejará velar su sueño, sus últimos recuerdos?

Amargo: Quédese, la noche será oscura y el camino es muy largo. Con la luz de la luna puedo tejerle figuras de cuidadosa plata... Déjenos ampararlo en el final.

Pequeño: Recuerda, Amargo, que la muerte no es siempre final. No, debo seguir adelante... Aún tengo una canción conmigo y no me falta curiosidad. Me confundiré con la noche misma, andando o desandando este camino, ya no sé. Así viví, y así seguiré. Yo traía para el lirio palabras que creí definitivas y ahora no puedo quedarme con ellas, alguien habrá, en este sendero, que pueda necesitarlas. Y debo entregarlas, soy un mensajero. Iré diciendo a todos la maravilla que vivir ha sido. Y debo estar agradecido. Obrar de otro modo sería egoísta. De todo gané algo y a todos ofrecí lo que podía. Y es bueno que haya sido siempre así.

Arisca: Pudo haber sido todo tan bello... Cuídese, le extra-

ñaremos como si le hubiéramos conocido de toda la vida.

Amargo: Recuérdenos. El viento irá abriéndose a su paso muy suavemente. Los de mi familia sabemos respetar a quienes dicen adiós.

Arisca: Y las zarzas, los árboles del sendero y el monte se inclinarán a su paso. También, en mi familia, sabemos honrar a quienes se marchan.

Pequeño: Mucho se los agradezco... Adiós, señora zarza; adiós, Amargo... La noche invita a partir. Puede sentirse aún la fragancia del lirio, como si todavía nos iluminara. Ojalá que, esté donde esté, sea feliz. Debemos ser agradecidos, no todos pueden amar. Y en cuanto al dolor... Me despediré cantando en silencio para ustedes, es una hora tan mágica que, seguramente, me escucharán...

Lentamente, el grillo se aleja. A medida que desaparece, la Voz crece, dejando oír consigo una guitarra, un acorde de ternura casi palpable. El viento traza un adiós, una figura de tristeza magnífica. La zarza despide al mensajero con ademán delicado, raro en su naturaleza. Poco a poco, la música descende, se funde con la noche. La luz de la luna es quien honra ya el camino.

Arisca: Pudo haber sido todo tan hermoso... Ojalá el lirio haya encontrado cuanto deseaba, no es bueno desearle mal a nadie. Aprende, Amargo, apréndelo...

Amargo: No sé por qué, el camino ahora me parecerá distinto... Creo que mis figuras no podrán ser ya las mismas...

Arisca: Es el amor, muchacho, es el amor. Necesario y peligroso. Peligrosísimo. Pero no, que no vuelva en este camino a ocurrir algo así... Soy una zarza vieja y sola, no merezco esta incertidumbre. Yo sólo quiero paz. La paz que tanto falta a los amantes...

Amargo: Y sin embargo, he aprendido que, después de todo, el amor consigue unir a quienes se buscan, por encima de cualquier distancia. Es algo que todo viento debe saber...

Arisca: ¡Calla, hijo, calla! Estoy adolorida, una zarza rastrera no debe llorar, no vale la pena... Todo dura tan poco... Recuerda que sólo en este sendero existes, que sólo para levantar este polvo has nacido, Que nadie te haga creer otra cosa. se sufre, se sufre demasiado...

Amargo: Y sin embargo, saberse amado, ¿no es mejor? ¿No es vivir, por arriesgado que parezca?

Arisca: ¡Basta, basta...! Voy a dormir, se hace tarde. (Hundiéndose entre sus espinas.) No me despiertes mañana a primera hora, Amargo, déjame descansar. No

quiero pensar ni recordar nada de esto, me gustaría olvidarlo todo con la luz del nuevo día. No hay que pensar, no hay que recordar... ¡es tan doloroso! No me despiertes, Amargo, déjame dormir. Que este camino no vuelva a saber de historias parecidas. No hay que recordar...

Amargo: (*Rodeando a la zarza ya dormida.*) Y, sin embargo...

La noche es total. El camino es todo silencio. El polvo tampoco ya se agita. En el cielo aparecen las primeras estrellas.



Un nuevo día. El camino. Polvo y calor, luz de un sol implacable que no perdona un poco de verde en tanto terral. Amargo, el viento, dibuja nubes de polvo con su danza. Arisca, la zarza, duerme aún con sus ramas espinosas recogidas, consciente de que no para otra cosa se hizo la mañana. Sobre ellos, baila la Voz, más poderosa que nunca, como nunca tan esperanzada. Se escucha la guajira del inicio, voz y guitarras limpiísimas, inmejorables, brisa marina en tanta sequedad y silencio, golpe de bienaventuranza en contra de la soledad.

Voz: Si alguna vez el amor a tu ventana regresa, déjale que te haga presa de su más tibio dulzor. Que adore en ti cada flor con aires de romería, para que renazca el día con palabras de tu sueño, y despiertes siendo empeño de la mejor profecía.

Pero si al fin te abandona -es un viajero inconstante-, quédate siendo fragante árbol y teje coronas, porque quien se desmorona llorando por lo que ha huido extravía su sentido y deshoja su esperanza en las frágiles alianzas de amor no correspondido.

La voz es una fiesta, un presagio de raudo nacimiento. Embelesado, agitado por la música, el viento improvisa los más arriesgados giros hasta que descubre, justo en el lugar donde alguna vez estuvo el lirio, dos tallos diminutos que aparecen sobre la tierra reseca. Mensajero de stirpe, propagador de las noticias del camino, ha de anunciar el acontecimiento. Y por ello grita, a los cuatro vientos cardinales, la nueva. Con voz de asombro, con voz que la sorpresa hace temblar aún.

Amargo: ¡Girasoles...! ¡Girasoles...! ¡Girasoletes...!

Arisca: (*Incómoda, despertándose al escuchar al Amargo y estirando sus espinosas ramas.*) ¡Este muchacho...!

Amargo: (*Sin escucharla.*) ¡Girasoles! ¡Girasoletes...!

Arisca: (*Descubriendo los tallos recién brotados, con verdadero asombro de zarza.*) ¡Girasoles?... ¡Habrás visto!

La voz del Amargo levanta raras y más caprichosas nubes de polvo, fiestas pobres del camino para recibir a los nuevos habitantes. Polvo y anuncio del viento que hace retumbar las piedras y llena el espacio con figuras rapidísimas, inasibles. Amargo anuncia, Arisca suspira y mueve sus ramas con preocupación ante los tallos diminutos. La Voz que canta, esta vez, va venciendo todo, afirmándose en cada verso, iluminando. Es una certeza en el camino, un triunfo dispuesto a florecer como su música, que inunda y no cesa.

Amargo: ¡Girasoles...! ¡Girasoles...!

Voz: Si alguna vez el amor a la puerta te tocara, déjale que halle en tu cara el signo de lo mejor. Ofrecele tu candor para que en ti se amanezca, y luego desaparezca hasta regresar dormido. Si algún amor has perdido puede ser que reverdezca.

La música es un himno humilde y conmovedor, que inspira al viento nubes de polvo vivo. El día es nuevo y sabio, el camino es seco y desierto. La voz del Amargo es la Voz que canta, doble nacimiento. La luz, poco a poco, crece hasta hacerse enceguedora.

en La Habana, octubre-noviembre de 1996, 1997 y 1999.

Catálogo

de inéditos

Obra: El pez enamorado
Autor: Frank Daniel Suazo.
Personajes: Dos masculinos.
Duración aproximada: Cincuenta minutos.

Carildo y Elmenegirdo son dos repentistas que aparecen ante el público para dialogar con una de sus habituales controversias. Guitarra en mano, cantando las décimas cruzadas de esta costumbre campesina, introducen la historia del pez enamorado de una flor. Amor increíble e imposible, que cobra vida mediante un juego donde se debaten la verdad y la mentira permitiendo la participación de los espectadores. El pez enamorado, tras vencer no pocos obstáculos y sufrir varios sacrificios, consigue el triunfo de su amor. Pieza para títeres y actores.

Obra: Solamente una vez.
Autor: José Rolando Rivero.
Personajes: Uno femenino y dos masculinos.
Duración aproximada: Sesenta minutos.

El autor ha subtítuloado esta pieza “una parábola de la pérdida”. Y coloca en el umbral de su texto esta cita de Wittgenstein: “Todo lo que nosotros vemos podría también ser de otro modo. Todo lo que nosotros podemos describir podría también ser de otro modo.” Desarrollada en un espacio simbólico que resume en su estado de ruina los diversos ámbitos de una pesadilla, presenta a Adagio y a Casandra, su acompañante que sólo para él es visible, a la espera del derrumbe o la venta de la casa que habitan. Repasando sus vidas, y las pérdidas de sus vidas, esperan también la llegada de Absalón, el hijo de Adagio, quien tras haberle robado, regresa para heredar la casa e imponer su voluntad. Parodiando la vuelta del hijo pródigo mediante constantes alusiones al mundo del cinematógrafo, la pieza presenta el brusco enfrentamiento de los familiares tanto tiempo separados y ahora reunidos por la mezquindad de un oscuro interés, que culmina de forma trágica.

Otra vez La Habana en puntas

Mercedes Borges Bartutis

EL FESTIVAL INTERNACIONAL DE BALLET de La Habana es una cita que los cubanos siempre esperan. Este evento se promociona de manera espontánea, entre el público ya habitual y ese otro, que se deja arrastrar a todos los festivales. Presidido por Alicia Alonso, directora del Ballet Nacional de Cuba (BNC), el Festival generó en esta decimoséptima edición, grandes expectativas, las cuales disminuyeron a medida que pasaban las maratónicas jornadas.

En su inauguración del 20 de octubre pasado, esta cita contó con la presencia del Comandante en Jefe Fidel Castro, Abel Prieto, Ministro de Cultura, e importantes personalidades, que aquella noche celebraban el Día de la Cultura Cubana. El poeta y ensayista Cintio Vitier, tuvo a su cargo las palabras de apertura, en lo que constituyó un elogioso reconocimiento a nuestra gran bailarina Alicia Alonso. En el desfile inicial participaron estudiantes de la Escuela Vocacional del BNC, y de las enseñanzas elemental y media de ballet.

La gala inaugural estuvo dedicada al coreógrafo ruso-norteamericano George Balanchine, renovador por excelencia y uno de los máximos exponentes del arte contemporáneo. Balanchine fue el creador del estilo neoclásico en el ballet. Sus obras despojadas de la antigua pantomima, son portadoras de una alta fisicalidad en las ejecuciones de los intérpretes. El programa del Festival que rindió homenaje a este coreógrafo, se inició con la obra *Umbral*, una creación de Alicia Alonso dedicada a George Balanchine. Esta pieza mostró un joven y disciplinado elenco en escena, pero no resultó

ser una obra con el gran espíritu del neoclasicismo, donde siempre se exige virtuosismo y rigor técnico en los bailarines. *Sylvia, pas de deux*, ya del propio Balanchine fue un dúo difícil, aunque bien resuelto por Viengsay Valdés y Nelson Madrigal, dos bailarines que fueron cuidadosos y certeros en sus ejecuciones. *Diana y Acteón*, arduo y conocido dueto de de Agripina Vagánova, formó parte de la gala, a pesar de que no guardaba ninguna relación con Balanchine. La obra llegó en las interpretaciones de Alihaydée Carreño, José Manuel Carreño. José Manuel volvió al Festival, después de cuatro años de ausencia y con sus evoluciones puso al público de pie. Alihaydée, por su parte, desbordó el entusiasmo de sus fans, que ya tras ruidosos aplausos, perdonaban cualquier imprecisión.

Chaikovski pas de deux es una joya del movimiento que Balanchine creó partiendo de un fragmento de la música de *El lago de los cisnes* no utilizado por Marius Petipa en la versión original de este clásico. Lorna Feijóo y Rolando Sarabia fueron impecables en la limpieza de cada movimiento. Ellos pusieron su magnífico arsenal técnico en función de este exigente dueto. Por último, se presentó la coda de *Tema y variaciones*, pieza creada por Balanchine para Alicia Alonso e Igor Youskevitch en 1947. La obra sirvió para el lucimiento de un cuerpo de baile coherente; mientras los solistas, Galina Alvarez y Víctor Gilí, tuvieron poco que hacer, en lo que fue el cierre de la primera noche del Festival Internacional de Ballet de La Habana.

Otra visión

La Televisión Cubana brindó una visión errada del Festival. Quien vio los reportes de nuestros noticieros, durante y después de concluido este evento, pudo pensar que fue una de las mejores ediciones del Festival. Lamentablemente, la realidad fue otra y bien distinta. En lo particular, me hubiera gustado decir que este fue un buen Festival de Ballet, porque perteneczo a esa parte del público que sigue con celo y sinceridad cada puesta en escena o momento destacable que genere esta cita bienal.

El primer desconcierto fue la falta de figuras del ámbito mundial, anunciadas por los organizadores para momentos claves de la programación. Nombres como los de Carla Fracci, Paloma Herrera, Iñaki Urlezaga, Julie Kent y Angel Corella, crearon un inmenso vacío en los programas. Estas ausencias fueron sustituidas por primeras figuras del BNC, quienes, en honor a la verdad, hicieron un trabajo realmente meritorio. La primera compañía cubana empezó a demostrar su recuperación, cuando asumió los más diversos estilos del ballet y lo hizo de forma excelente. Fue impresionante ver a sus jóvenes bailarines realizar en un mismo día dos funciones de *El lago de los cisnes*, en la sala Avellaneda del Teatro Nacional, una a las once de la mañana y otra a las cinco de la tarde; y luego en la noche, trasladarse a la sala García Lorca para presentar un programa concierto, que incluyó piezas tan diferentes como *Las Sílides* de Mijail Fokine, *Espartaco* de Azari Plisetski y *Carmen* de Alberto Alonso. A pesar del agotamiento, todo estuvo ejecutado con verdadero lucimiento de los solistas y el cuerpo de baile: ellos han respondido a las exigencias del público y poco a poco, se han ido superando.

El lago de los cisnes

Quizás una de las propuestas más esperadas por el público que asistió al XVII Festival Internacional de Ballet de La Habana fue la nueva producción de *El lago de los cisnes*. Realizada en coproducción con Teatros de la Generalitat Valenciana, la compañía cubana creó una gran expectativa sobre este aconteci-

miento, que al final de la jornada tuvo muchas opiniones en contra, argumentadas por la falta de coherencia entre el diseño de escenografía y el de vestuario.

Ricardo Reymena, un creador cubano con muchos años de experiencia en el diseño teatral, presentó unos decorados sobrios que sólo en algunas ocasiones resultaban interesantes. Con peor suerte corrió el diseño de vestuario. Era una propuesta del español Francis Montesinos, quien intentó «actualizar» la producción cubana, vista a través de su prisma de diseñador de modas. Sólo que esta sugerencia resultó difícil de calificar por el colorido excesivo, en la caracterización de algunos personajes y la pobreza en otros. En lo particular, pienso que el simple pincelazo de un diseñador de modas, puede tergiversar el sentido de renovar una producción, como esta. La compañía cubana deberá valorar cuidadosamente los resultados de esta puesta en escena, y quizás repensar algunas cuestiones al respecto.

Definitivamente el brillo de *El lago...*, lo trajo el desempeño de las primeras figuras del BNC, quienes asumieron sus funciones y las de los bailarines extranjeros invitados, que nunca llegaron.

La primera noche, la sala Avellaneda del Teatro Nacional de Cuba fue colmada por un público eufórico, que invadió hasta los pasillos de la platea, por donde era difícil transitar, incluso en los intermedios. Aquella no-



FOTOS: ALICIA SANGUINETTI

che del 21 de octubre, José Manuel Carreño asumió un Príncipe Sifrido lleno de elegancia y con refinada interpretación. Carreño había declarado en conferencia de prensa que estaba emocionado, pues tenía muchos deseos de bailar en su país. Su alto nivel técnico y sus magistrales evoluciones fueron el mejor regalo para los espectadores, que no cesaban de vitorear a su ídolo. Y es que José Manuel Carreño, junto a Carlos Junior Acosta y Rolando Sarabia, son las figuras masculinas más aplaudidas del ballet cubano, en estos momentos. Lorna Feijóo, bailarina designada para trabajar con Carreño, en esta primera función de *El lago...*, logró en el segundo acto una Odette lírica, pausada y segura de este personaje, sobre el cual ya tiene total dominio, y al que adiciona siempre un toque muy especial. En el tercer acto, su Odile fue la transformación de un ser prácticamente endemoniado, pero también seductor.

Esta primera presentación tuvo un buen desempeño en sentido general, aunque todavía el cuerpo de baile no lograba manipular con naturalidad algunos elementos del vestuario. Los cuatro cisnes, interpretados en todas las jornadas por Aymara Vassallo, Beatriz Martínez, Ivis Díaz e Idania La Villa, lograron tal exactitud que las bailarinas se vieron obligadas a saludar en repetidas ocasiones.

El domingo 22, hubo doble función de *El lago...* A las once de la mañana, José Manuel Carreño y Alihaydée

Carreño, encararon los roles protagónicos. José Manuel llegaba de nuevo con una actuación de primera línea. Alihaydée, quien había confesado que era un privilegio bailar con su primo, fue una intérprete medida y exacta, logrando una ovación cerrada del público. Ese mismo día, en la tarde, Viengsay Valdés tuvo la responsabilidad de interpretar el doble personaje de Odette-Odile. Ella ha ido madurando su actuación y en poco tiempo se ha convertido en una verdadera profesional. Su Odette trajo esa energía contenida, que Viengsay sabe dosificar, para lograr ciertos matices necesarios en esta obra puntal del período clásico del ballet. A su lado, Víctor Gilí fue un partenaire discreto y cuidadoso. Gilí, primer bailarín de la compañía, es un ejecutante que por alguna misteriosa razón no va más allá de los límites de un desempeño correcto. Y apunto la palabra «misteriosa», porque Víctor Gilí tiene todas las condiciones técnicas e interpretativas, para lograr virtuosismo en sus ejecuciones.

Las dos funciones restantes estuvieron a cargo de Alihaydée Carreño y Joel Carreño (día 23) y los españoles Laura Hormigón y Oscar Torrado (24). La coincidencia en los horarios de las presentaciones de *El lago...*, con los programas de la sala García Lorca, hizo que muchos críticos y público en general, no pudiéramos asistir a todas las funciones. En pasadas ediciones del Festival de Ballet, se ha cuidado mucho que, al



menos el horario del Teatro Nacional, no coincida con el del Gran Teatro de La Habana. Otras actuaciones relevantes, junto a las ya mencionadas, fueron las de Anissa Curbelo, Aurora Vázquez, Nelson Madrigal, Dalay Parrondo y Joel Carreño.

La Orquesta Sinfónica Nacional, dirigida con mano diestra por el maestro Iván del Prado, fue la responsable del acompañamiento en estas largas entregas de *El lago...* Sus ejecuciones resultaron correctas de manera general, aunque no faltaron, por supuesto, algunas notas musicales perdidas, algo que ya es característico de estos maratones del Festival.

Estas funciones de *El lago...*, demostraron que el BNC es un conjunto que continúa bajo los cánones ortodoxos de las grandes compañías, esas que tienen total dominio sobre los clásicos del ballet y los ubica en lugares principales de su programación habitual. La compañía, en conclusión, ha recuperado un staff de primeras figuras y un cuerpo de baile disciplinado, capaz de interpretar los estilos más diversos.

Estrenos e invitados

Esta edición del Festival de Ballet estuvo dedicada a «Los principales coreógrafos y tendencias coreográficas que han enriquecido el ballet en el siglo XX». Si hacemos un análisis numérico, podemos decir que, en sentido general, el Festival cumplió con su objetivo porque se presentaron obras de creadores medulares en la coreografía mundial. Tal es el caso de Mijail Fokin, George Balanchine, Roland Petit, William Forsythe, Jerome Robbins y Antony Tudor. Pero también hay que señalar que el slogan del Festival era demasiado abarcador, cuando en realidad los organizadores no contaban con el material necesario para hacer una muestra tan ambiciosa. Por fuerza hubo coreógrafos con una obra de suma trascendencia en el siglo XX que no tuvieron una presencia en las jornadas del evento. Me refiero, específicamente, a Maurice Béjart y Jirí Kylián, por sólo mencionar dos casos.

Si vamos a hablar de cantidad, creo que el Festival de Ballet logró una representación amplia. Sin embargo, la calidad no siempre fue una aliada de las propuestas coreográficas que vimos en los escenarios. El ejemplo más significativo fue el resultado, que mostró el Premio del II Concurso Iberoamericano de Coreografía, CIC 2000, auspiciado por la Fundación Autor, la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y el Ballet Nacional de Cuba. La obra ga-

nadora fue *Latitud 0... en el punto de la memoria*, del mexicano Jaime Camarena. En el acta del jurado se hizo constar que esta coreografía mereció el premio «por constituir una obra lograda desde el punto de vista de su lenguaje coreográfico y por la adecuada utilización del espacio y los elementos escenográficos que incorporó en su puesta en escena».

En realidad, debe haber sido muy pobre la muestra de las obras en concurso, para hacer ganadora a esta pieza, que justamente tuvo como problema medular la reiteración y pobreza de su lenguaje coreográfico. Su escenografía sólo fue utilizada por los bailarines en el comienzo de la obra, quedando ignorada el resto del tiempo. Para ser justa, la otra obra que trajo Camarena al Festival —*Sobre los techos de la luna*—, resultó más interesante que el premio. Creo que hubiese sido más productivo, para el prestigio del Concurso, dejar desierto este galardón, que comienza ahora su bregar por el universo del ballet.

Un punto y aparte merece la programación del Teatro Mella, sala que habitualmente está destinada a presentar las obras de corte contemporáneo. Como no acudió ninguna compañía de danza, el coliseo tuvo, en su mayoría, la presencia de funciones-concierto, donde imperó un folclorismo excesivo, junto a las coreografías que ya habían pasado por la sala García Lorca. Nunca comprendí qué hacía el Grupo de Danzas Azahar Valencia en el Festival de Ballet. Su presencia parecía una broma de mal gusto. El grupo español no reunía ningún requisito profesional para presentarse en el evento. Mientras propuestas como esta ocuparon lugares privilegiados en la programación, otras compañías nacionales como Danza Abierta o Danza Contemporánea de Cuba, continuaron siendo las grandes ausentes de esta cita, y los invitados extranjeros sólo tuvieron oportunidad de ver al Ballet Nacional de Cuba. Es preciso recordar, que en nuestro país la danza contemporánea ha alcanzado un alto nivel de desarrollo artístico, lo cual la ubica en un lugar privilegiado en el mundo.

En el lado opuesto al Grupo de Danzas Azahar Valencia, estuvieron invitados de primera calidad, como fue el italiano Luigi Bonino, quien mostró fragmentos del espectáculo *Charlot baila con nosotros* del coreógrafo Roland Petit. Bonino se convirtió en la mayor atracción del Festival, condición que reafirmó cuando subió al escenario junto a Loipa Araújo, para presentar *Cheek to cheek*, exquisito divertimento también de Petit. Otra actuación destacada fue la del ar-

gentino Luis Ortigoza, integrante del Ballet Municipal de Santiago de Chile. Su variación del pas de deux *Diana y Acteón*, hizo que los espectadores se levantaran de sus butacas para aplaudir sus fabulosos saltos, dibujados en el aire y diseñados con exactitud que parecía cosa de magia. Por su parte, Ilja Louwen y Jens Weber, integrantes del Ballet Zurich, bailaron de manera excepcional la obra *Herman Shmermann*, una creación de Forsythe, que hizo famosa la francesa Sylvie Guillem. En esta misma lista de propuestas interesantes se inscriben, las obras *Lampo* y *Wua Wua*, del belga Nicolas Musin, en las cuales apareció también la brasileña Fernanda Diniz.

El Ballet Nacional de Cuba realizó la reposición de *Degas*, un trabajo de Marianela Boán, que tuvo un nuevo montaje. El novel elenco utilizado en esta ocasión, se vio perdido en medio de los códigos de la Boán, y esta vez *Degas* no tuvo el atractivo de su estreno, en 1990. *Concierto Conciso* de la norteamericana Karole Armitage fue una obra que se quedó en el planteamiento inicial. Quizás la premura del montaje hizo que su propuesta no superara las expectativas, creadas por la prensa con esta coreógrafa, poseedora de una labor reconocida internacionalmente. *El ruiseñor y la rosa* presentó una Marta García diferente. Inspirada en el cuento homónimo de Oscar Wilde, esta fue una obra agradable, muy bien interpretada por Nelson Madrigal, Laura Hormigón y Oscar Torrado.

Otras piezas, con mayor o menor suerte, pasaron por el escenario de la sala García Lorca. De muy exitoso se puede considerar la puesta en escena de *Ballo della regina*, un trabajo de Balanchine, que fue montado para el BNC por Merrill Ashley, ex bailarina principal del New York City Ballet. Los bailarines cubanos fueron brillantes en este neoclásico, liderados por Lorna Feijóo y Joel Carreño, en lo que fue una demostración de dominio de la técnica académica.

Amén del despliegue publicitario que arrastró el Ballet Washington, los bailarines de Septime Weber fueron una verdadera sensación en el Festival. Con un programa cuidadosamente confeccionado, la compañía movió ciertos resortes de la sensibilidad del público cubano, ávido de propuestas contemporáneas en el ballet. La compañía logró su mayor espectacularidad con la obra *Blue until june* de Trey McIntyre, la cual estuvo acompañada, en vivo, por músicos norteamericanos. La cantante Etta James se llevó una prolongada ovación, que fue el premio a su calidad

interpretativa. El Ballet de Washington es una *troupe* de corte netamente contemporáneo, como existen tantas en los Estados Unidos, pero eso no le quita prestigio en lo absoluto. Fue la única compañía extranjera —de las pocas que asistieron al Festival—, que mostró un trabajo coherente y de alto rigor artístico. Sus bailarines, de procedencias diversas, fueron ejecutantes medidos y al mismo tiempo deslumbrantes.

El último día

Don Quijote fue la otra producción clásica que se presentó en la sala Avellaneda, con primeras figuras del BNC e invitados extranjeros. Nuevamente la coincidencia de horarios sólo me permitió ver el último día, a las cinco de la tarde, la función protagonizada por Alihaydée Carreño y Rolando Sarabia. A esas alturas, Alihaydée tenía prácticamente un verdadero récord de funciones y seguía bailando tan bien como el primer día. Rolando Sarabia se dio el gran gusto con el personaje de Basilio. Sus evoluciones en el escenario fueron de una maestría absoluta.

La gala de clausura en la sala García Lorca resultó una función larga y un tanto aburrida. El programa incluyó obras que incluso se habían visto la noche anterior, en ese mismo escenario, como fue el caso del pas de deux de Roland Petit *Meditación de Tháís*. Fue una noche ampulosa, de esas que suele llevar el ballet como un estandarte. Da la impresión de que no pudieran desprenderse de ese toque pomposo, de épocas pasadas en la historia de la danza. Doce coreografías desfilaron ante los ojos de los abrumados espectadores y así terminó el XVII Festival Internacional de Ballet de La Habana. Más allá de sus pro y sus contra, es un evento que se ha convertido en un auténtico suceso dentro de la cultura cubana. El público se prepara y lo espera, llena los teatros, comenta, da criterios apasionados o no, pero el espectador del Festival de Ballet siempre tendrá algo interesante que decir.

En lo particular creo que este año no fue la mejor experiencia. La omisión de compañías nacionales, la ausencia de figuras que se habían anunciado y la dudosa calidad de ciertos invitados fueron elementos que, como he manifestado, creo actuaron en su contra. A su favor, sin embargo, estuvo el respaldo de jóvenes bailarines, preparados para cualquier desafío. Ellos fueron el alma, y la inspiración del Festival de Ballet. Para ellos, que supieron crecerse en cada función, es mi modesto voto de felicitación.



FOTOS: JOSÉ LUIS BAÑOS

LOS DÍAS 9, 11 Y 13 DEL PASADO OCTU-

bre sesionaron en el Centro Cultural de España en La Habana las «Jornadas Calderón», organizadas por la propia institución para celebrar el cuarto centenario del natalicio de Pedro Calderón de la Barca.

Dentro de ellas, el académico español José María Díez Borque repasó la biografía personal y literaria del gran autor barroco, enfatizando en zonas y aspectos poco conocidos o mal valorados. Un panel integrado por César López, Enrique Saínez, Luisa Campuzano, Jorge Luis Arcos y Roberto Méndez, hurgó en la praxis literaria de Calderón subrayando su condición de poeta. Otro conjunto de intervenciones, de Vicente Revuelta, Vivian Martínez Tabares, Carlos Celdrán y Omar Valiño, se detuvo en la presencia calderoneana en los escenarios cubanos.

Particular énfasis se hizo en esta última sesión en el montaje, por Carlos Celdrán y Argos Teatro, de *La vida es sueño* que clausuró las «Jornadas...» con una nueva función, el cual resultó -inicialmente- el estímulo que provocó tales días de reflexiones. De ellas, recogemos aquí las de Revuelta y Celdrán, junto a una crítica que Osvaldo Cano se vio impedido de leer ese día por razones involuntarias.

Para *Tablas* es una suerte que el homenaje al que nos obliga un aniversario redondo de una figura excepcional, nos llegue desde los nuevos abordajes que el teatro insular se anima hoy a realizar. Ese espíritu de provocadora salutación es el que queremos.

Notas calderoneanas

Vicente Revuelta

QUIERO ACLARAR QUE MI INTERVENCIÓN en esta más que merecida conmemoración, se ha de limitar a desordenadas inquietudes que, resumidas en unas cuantas notas de trabajo, exponen entre cosas de vital importancia, la pobreza de mis referencias calderonianas que (hasta la justísima importancia de este homenaje) son apenas experiencias cargadas de juicios y hasta de prejuicios. Hecha esta advertencia, me permito pasar a mi primera nota que considero principalísima.

No teniendo nuestra escena una fuerte tradición de teatro clásico (recordemos los plausibles esfuerzos del Teatro Universitario o el Patronato del Teatro en los años cuarenta donde se montaron algunas obras de Calderón, *La dama duende*, *El gran teatro del mundo*, *El alcalde de Zalamea* junto a *La discreta enamorada*, *Entremeses* de Cervantes, etcétera, algunos Shakespeares y tragedias griegas), yo dudaba si nuestro espectador (y entiéndase, junto a esta duda, el fervor por la educación de nuestro pueblo en los cálidos años del principio revolucionario y las enormes consecuencias de nuestro ambiente cultural), si este nuevo espectador, acogería con gran satisfacción a Lope y otros autores de comedias de enredo (incluyendo comedias calderoneanas que eran consecuencia de la herencia del Siglo de Oro: un teatro realista y nacional, hasta naturalista y costumbrista propio de las representaciones en los corrales), si este espectador de raíz popular sería capaz de recepcionar con el obligado placer, al más ilustre representante del drama barroco junto a su estructura ritual y su carga humanística, mitológica, culterana y, sobre todo, sobrecargada de profunda metafísica, gran laguna esta que pone al descubierto mi propia invalidez referencial e informativa (léase, sin más, lesa ignorancia) en estos parajes de pateología (aquí van risas).

Permítanme ahora narrar una desconcertante experiencia imposible de olvidar referida a nuestro extraordinario poeta.

Hará unos diez o quince años (qué importancia tiene) que en la coyuntura del Festival del Monólogo acepté, sin mucha alharaca, interpretar como apertura del evento, el famosísimo monólogo de Segismundo (Ay, misero de mí, etcétera) y, no muy confiado en la acometida verbal, no sé por idea de quién y para complejizar en movimiento, gestualidad y sonoridad, fui acompañado de la experiencia por el grupo de danza experimental Retazos.

El encargo no nos tomó mucho tiempo. Mientras yo en los ensayos aprendía la letra, el ritmo y musicalidad del verso, observaba a los bailarines y bailarinas moverse en una suerte de calentamiento afín con mis lamentos y nada más. Aquello no tenía «bomba», como decimos ahora. Era una letanía de «técnica uno» que estratégicamente medía el terreno para completarse en el acto público. Carecíamos de un estudio preciso de las acciones; no sabíamos a ciencia cierta de la organicidad del gesto y la sonoridad. Todo hacía ver que ofreceríamos una improvisación programada y todos entramos en ese orden tácito tan parecido a un acuerdo de la memoria colectiva. Un silencio cómplice, como de enamorados, que se mantuvo en los poquísimos y breves ensayos y que no tuvo comentarios, inclusive, hasta el solemne momento de la representación.

En mi memoria, siempre un tanto mítica, creo que de manera sutil todos habíamos entrado en cierta sustancia de lo sagrado que sin duda contiene todo el teatro de Calderón. El resto es totalmente consecuente.

Puedo recordar con extraña exactitud que ya a punto de comenzar el espectáculo, intuitivamente comprendí el valor teatral sobre el cual insiste Calderón en sus obras de las «voces que sólo son escuchadas desde dentro de la escena». Esas «voces dentro» me fueron reveladas como un golpe casi de karate que recibe el espectador y donde su imaginación se desborda y sobrecoge. Sin más, me acosté en el suelo al lado de mi entrada a escena y me escuché aullar y desgarrarme «Ay, misero de mí, Ay, infelice». Este grito inicial me reveló el secreto de la transustanciación actor, actores y espectadores.

El altísimo tono y la enorme fuerza escapadas de mi cuerpo acostado en el suelo y máximamente relajado hizo de mí un fiel cristiano, dándome en cuerpo y alma a aquel lamento protesta. El grito fue orgánico, artificial y extra-cotidiano, cargado, al mismo tiempo, por un sentido de verdad stanislavkiano. Salí al escenario y me vi rodeado de ecos fantasmales que

parodiaban la armonía natural de los peces, las aves, los arroyos y repetían, amorosos y burlescos, los finales de mis textos.

Sospecho que aquel grito comprometido me llevó a un relativo trance y produjo una onda emotiva de envergadura. Lo cierto es que además, y quizás la brevedad del acto, sorprendió a todos y completó el milagro: un aplauso cerrado y extenso lleno de una rara emotividad como cargado de agradecimiento y de revelación de una fe oculta, nos llevó a todos a una especie de gloria por aquel lance irrepitible. Desde entonces Calderón me da vueltas. Es como una orla de misterio, como de olvido recobrado que me une a la mística del poeta.

De lo narrado hace un momento deduzco una pátina mítica relativa a todo recuerdo que, sin embargo, no deja de ser generadora de creatividad. Continuemos entonces mitificando la historia, echando una ojeada a los tiempos de Calderón que son, a la vez, los tiempos del Siglo de Oro.

¿Cuáles son las generales circunstancias que rodearon al genio?

Como todos sabemos, su ámbito cronológico coincide con el surgimiento y desarrollo del absolutismo, lo que al parecer (por opinión de expertos) en España no funcionó ni en el siglo XVII (Siglo de Oro) ni en el siglo XVIII de una manera correcta. También la obra y la vida del poeta coincide con la prolongación de la Contrarreforma y el Concilio de Trento supuestamente deformado por los teólogos españoles. Además, el desarrollo de la institución teatral tiene lugar en el susodicho ámbito (nos referimos a su propia vida que va de 1600 a 1681).

También sabemos que hay dos épocas en Calderón. La primera tiene un estrecho contacto con el teatro realista al estilo de Lope de Vega, un teatro como hemos dicho antes, nacional y costumbrista, propio, sobre todo, para las representaciones de corral. La segunda etapa se produce a partir de la muerte de Lope en 1635; en este período se sitúan sus comedias políticas o simbólicas con el predominio de valores líricos o de contenido ideológico. Luego, a partir de 1651, año en que fue consagrado sacerdote, sólo escribe piezas para la corte y para la fiesta del Corpus, y renuncia a las representaciones en los corrales.

Tengo la sospecha de que el estado institucional del teatro dividía jerárquicamente al autor de dramas y comedias, de lo que dio en llamarse autor de compañías. Así, una vez entregada la obra por el poeta al

susodicho «autor de compañías», era este autor-funcionario quien tenía el derecho como oficio, de versionar, cortar y abrir grados a la improvisación de los actores, los cuales debían dividir sus creaciones en teatro de corral, el más popular y, por tanto, dado a ciertas concesiones; teatro de corte tendiente a la fiesta y la diversión; y autos sacramentales escenificados en la calle por lo general y con su función eucarística y, diríamos hoy, propagandista. No cabe duda, sus obras recobradas nos lo dicen, que Calderón frecuentó todos los géneros del teatro del Siglo de Oro, pero creo que su poética más pura y profunda se enlaza con su fe existencial en el dogma católico.

Del teatro escrito de Calderón a lo escuchado por los espectadores de la época, lamentablemente existen pocos documentos, pero es incuestionable que para que un complejo teatral alcance la refinadísima lírica del poeta había de pasar un tiempo, y para cerrar ese regreso a los orígenes, me atrevería a confiar en la mítica puesta de *El príncipe Constante* de Grotowski con el advenimiento del actor santo en Ryszard Cieslak.

El auto sacramental *La vida es sueño*, escrito treinta y ocho años después de la comedia, me hace presa de otra reflexión, interpretando como siempre la historia.

José María Diez Borque manifestó que prefería que Calderón no hubiese escrito este auto. Es cierto que una lectura ligera del auto de *La vida es sueño* nos hace evidente su simplicidad y esquematismo apoyados centralmente en la fastuosidad de los efectos y el remacheo de frases doctrinales. Fuera de las pequeñas referencias a la comedia, el texto es de pobre belleza comparándolo con el resto de su producción.

¿Cuáles habrán sido las circunstancias o las motivaciones de Calderón para escribirlo? ¿Será que el texto totalmente ritualístico en función de la eucaristía se debe al afán de Calderón por acercar su poética a un mayor grado pedagógico del dogma católico? ¿Qué impulso originario puede llevar a un poeta anciano de setenta y tres años a retomar la trama de su comedia más célebre, desde todos los ángulos de interpretación, que divierte mientras concientiza genialmente lo existencial del hombre con su destino mortal y su anhelo de libertad? ¿Cómo sacrifica o devela su intención quizás en la comedia y en un hecho poético sin dudas inferior pero absolutamente fiel al dogma católico, y dónde traspone el sacrificio del soldado fiel en la comedia que es encerrado en la

torre destinada a Segismundo simbolizando la prisión en injusto castigo y en el auto es clave del sacrificio de Cristo por el hombre?

Siempre he supuesto que las comparaciones entre ambas producciones serviría para pautar una puesta donde, por ejemplo, Rosaura, que es la luz en el auto, podría iluminar con una tea la penumbra triste de la torre y las actitudes de los personajes asumirían la sabiduría en Basilio y la culpa en Clotaldo, etcétera.

Una última nota de trabajo. No podemos olvidar que nuestro poeta gozó de un numeroso público de fieles, los cuales eran capaces culturalmente de hacer varias lecturas escénicas y seguir la «trama» del ritual, pero esto me hace sospechar que, en el caso de los autos sacramentales, los textos pueden haberse acercado a una declamación rigurosamente litúrgica de rezos y letanías.

Y, para terminar, quiero remitirme a un aspecto que he manifestado varias veces y que considero que en el caso que nos ocupa es medular. Me refiero al actor, y en particular al actor de este tiempo, y en especial, a nuestros actores.

¿Cómo articular a nuestros actores al gran teatro

de las ideas y las esenciales ideologías?

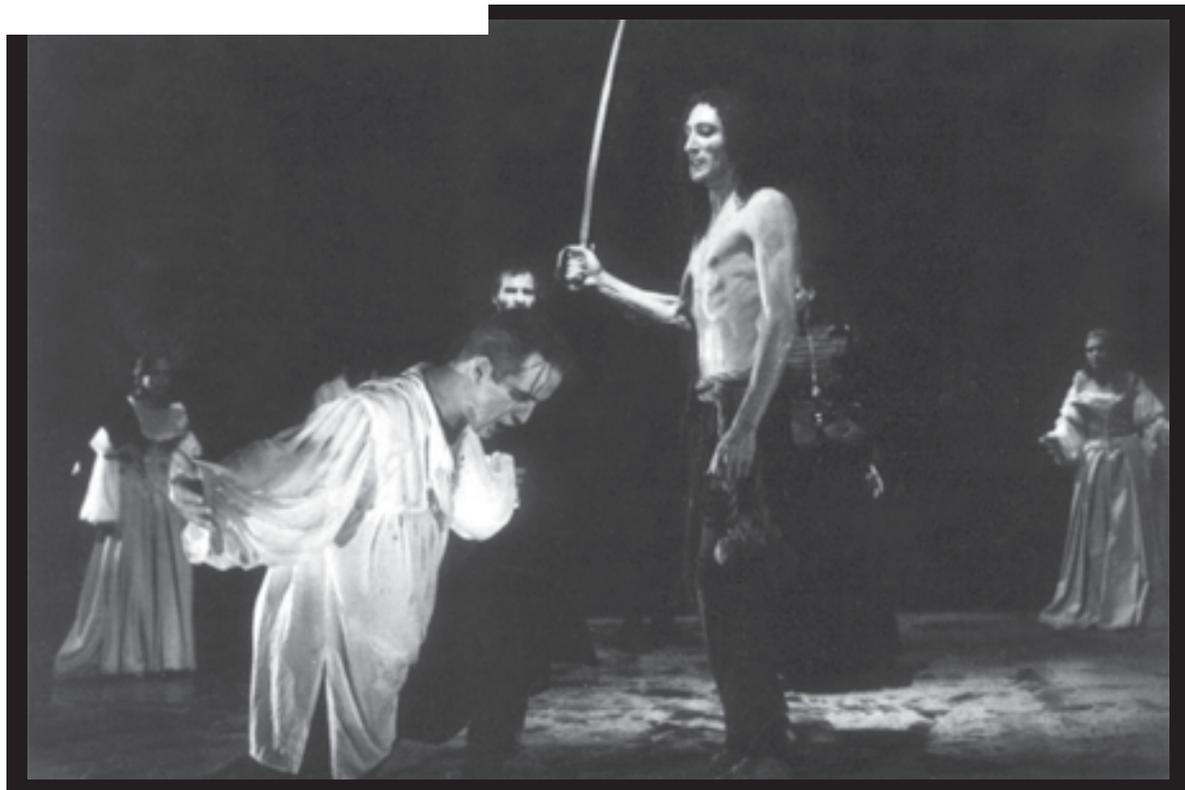
¿Cómo hacer que nuestros jóvenes actores se conviertan en arquetipos, dioses, reyes, sabios?

¿Cómo devolver a ellos la gracia óptima del artista en proceso constante, imbuido en la esencial problemática humana, junto a la más depurada técnica de su aparato externo, voz y cuerpo?

¿Cómo alcanzar lo extra cotidiano y la personalidad escénica ideal?

Una vez escuché al inteligente actor desaparecido Gian María Volonté comentar que el actor moderno, amén de la adquisición de una técnica psicofísica, debía, con igual preferencia, masajear y expandir su cerebro junto a su corazón.

No quiero terminar sin agradecer la notable e inteligente puesta en escena de Carlos Celdrán y la cuidadosa y ejemplar actuación de Alexis Díaz de Villegas, fruto de una dedicación apasionada; y no sólo por la necesaria representación de un clásico universal, sino por la intención de actualizar a este poeta a quien hoy podemos llamar, parodiando a Jan Kott sobre Shakespeare, nuestro contemporáneo, por la necesidad actual de enaltecer los valores humanistas y cristianos.



De cómo y por qué leímos a Calderón

Carlos Celdrán

«**TODO ES SUEÑO Y LOS SUEÑOS, SUEÑOS SON**» resulta ser el gran aprendizaje de Segismundo. La vida es una ilusión, la pasión y la ambición humanas un equívoco, un despropósito. La muerte es la gran realidad. Esta es la línea más reconocible del aprendizaje de Segismundo a través de los avatares de la fábula. Aprendizaje que pertenece a todo hombre y a todos nosotros en última instancia. Es la experiencia espiritual, mística, reveladora, más alta del personaje en la obra, pero también la más íntima y personal, la más intransferible y, por tanto, más subjetiva. Por eso hay más. ¿Quién provoca el sueño? ¿Quién lo induce? Sin dudas el poder, el padre, la corte y su lógica. Porque todo es teatro. Estamos de pleno en el gran Teatro del mundo. Para mí esta sería la gran perplejidad barroca, la gran incertidumbre del hombre barroco. La realidad no es unitaria, es un montaje, una impostura, una extrañeza. Todos representan un rol. La decepción es profunda.

El destino tiene dos caras en la obra, por un lado la muerte, y por otro el poder. A nosotros como grupo nos interesa más el destino como poder o como montaje y la vida como teatro. Si todo es teatro, el único camino que queda para el hombre es intentar, a través de la rebelión —«salga a la anchurosa plaza del gran teatro del mundo este valor sin segundo»—, saber quién es en ese gran montaje del mundo. Y ese hombre, ese joven, ese adolescente, ese hijo de Segismundo, encarna la búsqueda de esa libertad —en su famoso monólogo esta palabra se profiere a gritos desde su cárcel de modo inequívoco— que para nosotros es sinónimo de lucidez. No se será libre completamente nunca. Se es lúcido o no, nos dice Calderón sobre todo en el tercer acto de la obra. «No estoy loco, no puedo dejarme arrastrar por mis instintos, no puede dejarme tentar ni provocar. Quieren confundirme, manipularme». Es la voz interior de Segismundo la que habla y deberá aprender, entonces, las técnicas del autocontrol, reconstruirse paso a paso en una especie

de autodoma veloz e incomparable para asumir, con el sacrificio que ello implica, las reglas del rol de príncipe. La libertad llega por la lucidez de saber cuáles son los códigos del montaje que rige la realidad. Es el descubrimiento visceral de que los principios de la realidad sacrosanta no se basan sólo en principios absolutos de eticidad y de integridad, porque detrás está la política saturando las posturas, el vacío de sentido de los discursos, el caos del deseo personal y del apetito enmascarado. El caos detrás de las posturas (otra perplejidad barroca). Lo performativo de los gestos, la teatralización de la existencia abren una brecha insalvable en la milimétrica y densa realidad por donde se cuele la duda y la extrañeza para siempre. Esos otros espacios detrás del espacio real, esas dobles intenciones detrás de la intención, esos objetivos velados detrás de los objetivos de los personajes, la prueba de Segismundo, los cortesanos actores, la duda de si es sueño o realidad, crean un juego de sombras y luces en la visión de los personajes que definen el tipo de densidad que el Barroco pone en circulación. Ya en lo adelante no habrá un solo espacio, lo real deja de ser perspectiva calculable para ahondarse en una simultaneidad donde el ojo renacentista no será el centro de todas las fugas.

Segismundo rompe el montaje para él preparado y asume, inesperadamente para todos, con una madurez reveladora y un crecimiento tremendo, su rol de príncipe de Polonia, restaurando un nuevo poder o una nueva ilusión, ¿distinta, nueva? Quizás, pero será su poder y su ilusión, el poder de su generación y el de su hora. Se le viene encima, entonces, el momento inaplazable del perdón y del castigo. Extrañamente, como todo iluminado, sabe lo que hay que hacer, el sacrificio exacto que hay que ofrecer, la palabra y el gesto que todos esperan sin saberlo. Ha regresado de los muertos, ve más que los otros, ve lo que vio Calderón, ha aprendido —como nadie— a actuar sin fisuras porque su maestro fue el sueño.

Intencionalmente bajamos, en nuestro montaje, el debate teológico del destino y el libre albedrío al mínimo. No son sólo las estrellas las que guían el destino de Segismundo, son los hombres y la corte también. Es el poder con sus miedos políticos y sus ambiciones superfluas, son los debates paranoicos de Basilio, las estrategias e intrigas cortesanas de Astolfo y Estrella, la incondicionalidad fanática al jefe de Clotaldo los que impiden que Segismundo sea libre de actuar y ser quién es. Y esto es también la historia que Calderón nos cuenta.

Hay una fuerza innegable en la Historia, en el devenir social que presupone un cambio de poder al que Basilio se ve abocado. El dilema de la sucesión lo obliga a probar, a ensayar al hijo antes de entregar el trono a un extranjero como Astolfo. Le teme al hijo natural (a su revancha), pero está casi obligado a jugarla con él. Todos sabemos las consecuencias de la prueba, lo que provoca en Segismundo y en el pueblo, cómo al transparentarse los secretos archivados del poder, el pueblo decide la acción de la obra (o ¿seguirán siendo todavía las estrellas o todos los factores juntos?). Las estrellas

cuentan pero como ocurre siempre, como consulta, como mistificación y consuelo, pero los móviles para nosotros están más en la línea de acción de la fábula y no sólo —y fíjense que digo no sólo— en las palabras que metaforizan la tesis sobre el cielo.

Por eso nuestro montaje prioriza la relación padre e hijo. El hijo adolescente, marginal, preterido, el animal joven que quiere lo suyo (esa es nuestra fiera) y el padre, en muchos aspectos sabio y atrincherado en sus trece. Por eso nuestra poética recurre a objetos como el tanque del *homeless*, a la gestualidad contaminada de la calle frente a la de la corte imaginada, al énfasis en la acción, a las banderas del pueblo sublevado que, como nos dijera un amigo, son un palo con sangre a lo desprovisto, lo elemental y esencial para contar esta crónica y cuestionar la cortina de humo que pudiera ser un montaje basado en los códigos de lo sublime. No puedo entender a Segismundo si no es cotejándolo con la biografía del actor que lo enfrenta desde las calles de La Habana, desde los albores de un milenio donde el único cielo operante pudiera ser el ciberespacio aún inalcanzable para él, desde el vórtice de cambios globales que hacen del cubano un mundo existencial aparte.

Decidimos el minimalismo en los objetos anacrónicos como una vía para introducir pequeñas contaminaciones en un espacio ficcional (la Polonia imaginada de Calderón), para crear una textura que, sin romper los espacios que el autor diseña en el texto, los resemantice.



El gran tema del libre albedrío, de la libertad del hombre, es y será un tema actual, cotidiano, incluso imprescindible en el debate contemporáneo. Segismundo lo necesita con urgencia. El cielo podrá especular lo que quiera, los horóscopos continuar vaticinando la suerte; él necesita cosas más concretas, más urgentes. En el mapa contemporáneo la lucidez y la autodeterminación son armas imprescindibles frente a la capacidad cada vez más vertiginosa de la realidad de mixtificarse.

Creo que la obra de Calderón permite, en su densidad inigualable, las operaciones más audaces. La nuestra se basa en la similitud que sentimos entre las perplejidades del hombre barroco ante la realidad y las del hombre cubano de hoy. La duda ante las apariencias y los móviles de la Realidad, la Historia y el Poder, nos emparentan en la misma visión. El mundo es un teatro virtual donde la historia ha perdido su clave.

Lo barroco no es sólo una forma o un énfasis en la forma, es el descubrimiento del vacío que hay detrás de la realidad. Es una visión que nace de un profundo malestar compartido a través de épocas sucesivas. De ahí nuestra libertad en la facturación de la pieza. Lo fundamental es la visión gemela, no las formas posibles de representación.

Nuestro Segismundo es un hombre que una vez más quiere comer y come, beber y bebe, vengarse y se rebela como puede, caóticamente. Tendrá luego que aprender —destruyéndose y renaciendo en sí mismo— su rol arquetípico del príncipe si quiere salvarse y salvar nuestro equilibrio. Deberá superar la locura, el impulso, el resentimiento, la marginalidad impuesta y el odio que lo pierde. Ya lo sabe. Ya lo sabemos. Ya lo sabía Calderón. El mundo no existe. La realidad no existe para siempre. Es vanidad o ensayo. Existe Rosaura, el amor, quizás. Existe el minuto y la hora. Existe él y un proyecto inmediato y efímero de felicidad. Existe el bien que pueda crear en su cuarto de hora.

■ Del sueño a la escena

Cuatro centurias nos separan del alumbramiento de Pedro Calderón de la Barca; sin embargo, su frondosa obra reta, incita, convida tanto o más que en el propio Siglo de Oro. A este influjo -justificado y necesario- han sucumbido, para suerte nuestra, Carlos Celdrán y su grupo Argos Teatro.

El reciente montaje de Celdrán, quien insiste en la saludable costumbre de llevar a escena obras de envergadura, tal como lo hicieron en su momento Schajowicz, Baralt y Morín, o más recientemente Vicente Revuelta, Roberto Blanco y Berta Martínez, está devolviéndonos, como estos maestros del teatro cubano, el gusto por lo espectacular. Mas, en consonancia con la pieza escogida, el texto ocupa en la escena un sitio de privilegio. Aunque Celdrán cuida de lo visual: se vale de un vestuario espléndido, recurre a las composiciones, trabaja el espectáculo y hasta la coreografía en la escena de la batalla, hace transportar a Segismundo de la torre a la corte desnudo y envuelto en una inmensa tela blanca (que sugiere un huevo, una nube o una matriz de la cual renace el príncipe que todos suponían muerto; ocasión en la cual el actor nos devuelve desde el suelo la imagen del crucificado, recordándonos la similitud entre el doble nacimiento de Segismundo y la epifanía del Hijo del Hombre), sin embargo la oralidad es protagonista en esta versión, no sólo por el reto que resulta asumir un texto en verso -algo francamente inusual entre nosotros- y trasladar con naturalidad a la escena el brillante pero artificioso lenguaje calderoneano, sino también porque esta es una pieza representati-

va de un período donde la palabra era el centro de la teatralización.

Si a esto adicionamos la intención expresa -aunque no siempre lograda- de decir el verso con naturalidad, sin remarcarlo, así como la presencia de imágenes tan sugestivas como la de la muerte de Clarín y en general la solución, a la vez sencilla e intensa, hallada para la escena de la batalla, sin olvidar la polaridad que a nivel visual el director consigue resaltar entre la torre y la corte a partir del destaque de la sobriedad cromática, la penumbra de la primera y el fastuoso esplendor de la segunda, podemos concluir que el montaje logra, sin alardes pero con gracia y buen gusto, atrapar el espectáculo no sólo por el hechizo del verbo a quien, al decir de Martí, es «el más alto poeta que ha rimado en romance», sino también por la diáfana exactitud de la escenificación.

¿Cuál es ahora la razón de ser de *La vida es sueño* entre nosotros? Creo que entre las razones que legitiman su vigencia está esa cualidad que Borges atribuye a los clásicos, en torno a los cuales sucesivas generaciones se arremolinan con misteriosa lealtad para extraer renovadas e interminables interpretaciones. De eso se trata, pues Celdrán suma al mágico encanto de la fábula original una visión contemporánea al acentuar, en su lectura, el altruísmo humano, la capacidad de perdonar, el desinterés, la solidaridad con el más débil... En fin, valores inapreciables y que se tambalean hoy ante la colosal y egoísta realidad de un mundo enceguecido por el falaz relumbramiento del mercado. Cosa esta que consigue respetando a conciencia el texto del que apenas son suprimidos algunos versos que abundan en descripciones irrelevantes y, eso sí, la decisión de Segismundo de apresarse al soldado que

lideró la revuelta, lo cual cambia el rumbo del final, suavizando la mudanza del príncipe y la demoledora advertencia a los rebeldes.

Argos Teatro ha conseguido depurar su elenco. Si en un espectáculo como *Baal* era notable tanto el ingenio del director como la impericia de los intérpretes, ahora ya no ocurre así. En el grupo coinciden hoy actores que acumulan experiencias con creadores y colectivos protagónicos en el quehacer teatral nacional. El trabajo actoral se distingue por la capacidad de entrega y la dignidad del resultado. En el orden individual se destaca el Segismundo de Alexis Díaz de Villegas. El actor consigue identificarse con un personaje asaltado por el caos inexplicable de un mundo sin sentido que deberá poner en orden, más que por la fuerza, gracias a su punzante inteligencia. Díaz se vale de su bien entrenado cuerpo para mostrarnos coherentes cadenas de acciones alrededor del bidón, único mobiliario de la torre, o trabajando los niveles bajos -agachado, encorvado, en el suelo- como para advertirnos de la inmensa y angustiosa carga que lo aplasta, para más tarde erguirse, descollar cuando ha logrado descifrar el jeroglífico de la vida y asumir el liderazgo de Polonia.

La gestualidad es también un recurso perceptible y atinado en el Clarín de Verónica Díaz. Pero, mientras Segismundo rumia su furia y aclara la razón de su castigo y el misterio de su identidad, el gracioso, pusilánime y dinámico Clarín se destaca por su cobardía y su materialismo. La actriz lo dota de movimientos estilizados, precisos, que a la vez que singularizan al bufón y lo diferencian del resto de los dignos contendientes, atrapan al espectador que se comunica con él con total desprejuicio. Yailene Sierra, con Estre-

lla, demuestra por un lado la fuerza dramática que la convierte en una actriz apta para empeños mayores y por otro, el frío cálculo que asiste a su personaje para el cual lo esencial es concretar el casamiento más provechoso.

José Luis Hidalgo, sin haber llegado aún al tope de sus posibilidades, nos devuelve un Clotaldo atildado pero intenso, que si bien no esgrime un discurso gestual equiparable a los elaborados por Alexis y Verónica Díaz, sí suma a la imagen del anciano la cojera para acentuar su decrepitud. Sin embargo, y tomando en cuenta otros trabajos de Hidalgo, soy de la opinión de que el actor puede ahondar en la caracterización enriqueciéndola. Máximo Carr aporta a su Basilio un temperamento enérgico, seguridad y decisión; sin embargo el actor, en parte preocupado por la complejidad del verso, en parte por su prolongada ausencia de los escenarios, no ha llevado aún al personaje hasta el límite de sus potencialidades, lo que esperamos ocurra en futuras representaciones. En tanto Ezequiel Verde, si bien es cierto que transmite la dignidad y nobleza del encumbrado Duque de Moscovia, no logra hacer visible el estudiado cálculo del oportunista amante, que si se preocupa no lo hace por la desesperación que genera un amor contrariado, sino por la posibilidad de que se le escape la corona. Lo que moviliza a su personaje no es el amor, sino su afán de grandeza, y esa dualidad, esa máscara, no es perceptible en su Astolfo.

Zulema Hernández asume el rol de Rosaura. Cuando llega travestida en medio de la tormenta la actriz transmite resolución y firmeza y al hallar al desdichado príncipe, solidaridad y ternura; mas cuando, fingiéndose Astrea, intenta rescatar su honor con peligro de ser violada por el tempestuoso Segismundo o contiente con su seductor en pos de su retrato, su personaje se desdibuja pues se multiplica en movimientos parásitos -de manos y cabeza-, en gestos imprevisibles y contrastantes con la dignidad cortesana. Es cierto que en la puesta existe una vocación de acercar, contemporanizar la gestualidad sin vulgarizarla. Esto es notorio en Segismundo, en particular en los emble-

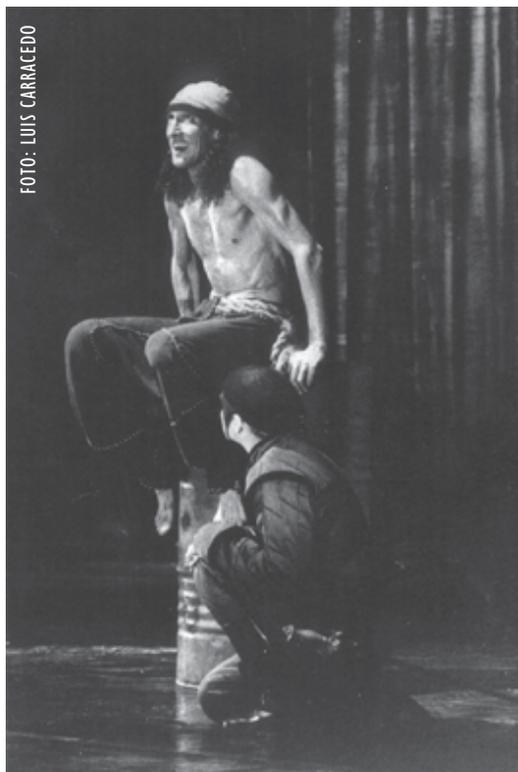
mas e ilustradores que utiliza cuando relata al rey cómo arrojó al criado por la ventana; pero, aun así, en su caso es excesivo y contraproducente. Tal intensidad gestual trae aparejada una violencia en el ritmo de la elocución que impide escuchar con claridad sus textos en estas escenas. Este es un problema generalizado -del que excluyo a Alexis y Verónica Díaz-, pues los actores, quizás preocupados por la intrincada complejidad del inusual verbo calderoneano, han descuidado un tanto la dicción y más aún la proyección. La voz declina o se hace totalmente inaudible, sobre todo cuando han de dar el pie a la contraparte o en las tiradas largas. Es este otro rubro a mejorar en el futuro en aras de elevar la imagen final de un espectáculo valioso y necesario.

En el programa de mano no se menciona al autor de la escenografía. De hecho, esta no existe en la puesta. El aforo en negro y unas bandas de tela rectangulares, que van del techo al escenario de la sala del Noveno Piso del Teatro Nacional delimitan, de principio a fin, el espacio de la representación. Celdrán asume la parquedad de Calderón en este rubro, renunciando a ella. La corte polaca es en realidad un sitio exótico, abstracto, alucinado, un no lugar. La ausencia de la escenografía descargada en la utilería, el vestuario, el maquillaje, la iluminación y la música, la responsabilidad de denotar la época, las clases sociales, los espacios y estados de ánimo. La utilería, que además de los elementos citados se vale de las espadas y las pistolas de Clotaldo, es impecable. Es notorio el hecho de que la espada de Clarín sea la única de atrezzo. Pequeña y vil como su dueño, muestra tanto su indefensión

como su extrañeza y ajenedad a un mundo en el que no tiene cabida.

El diseño de vestuario de Vladimir Cuenca singulariza las clases sociales definiendo los bandos en pugna a partir del color. En las primeras escenas y durante el encuentro en la torre de Rosaura y Clarín con Segismundo, en sus atuendos predomina el gris, mientras en la corte el rey va de capa dorada y cuello alto, las damas y Astolfo visten de verde, azul, blanco y oro, colores que si bien no son vivos, sí son distinguidos, denotadores de su linaje y grandeza. Mientras Segismundo va descalzo y desnudo el torso, el resto de los personajes oculta, salvo las manos y el rostro, la totalidad del cuerpo. Dos aspectos destacables son: que los actores se ven cómodos dentro de sus atuendos y que estos, si bien sugieren tanto la prisión como la antigua corte, no las circunscriben al estrecho marco de la España del siglo XVII a partir de atributos especificadores y naturalistas, sino que deja volar la imaginación reforzando la atemporalidad de la intangible corte polaca.

El maquillaje, junto a la banda sonora de Adrián Torres, deviene recurso na-



rrativo. El primero, que además del sugestivo color gris que cubre el rostro severo y proveyecto del rey, resalta por acentuar la crueldad de la batalla a partir de las heridas impostadas de los contendientes. La segunda va relatando, de conjunto con el resto de los sistemas significantes, la especificidad de las locaciones, el clima de los debates, la intensidad de la batalla, el fasto de la corte o lo sombrío de la prisión. Música, maquillaje y vestuario subrayan las coordenadas espacio-temporales y nos transportan a una época distante y peculiar, turbulenta y alucinante, extraña pero humana, real y artificiosa a un tiempo.

A todo esto se suma el diseño de luces de Manolo Garriga, en descargo del cual es justo apuntar que la sala no posee el equipamiento más adecuado para su materialización, pese a ello consigue -más allá de establecer un vínculo estrecho con la figura del actor, iluminar sus rostros, resaltar sus alternativos protagonismos- un diálogo feliz y vivo iluminación-ficción, en el que juega un rol determinante el duelo entre los contrarios opacidad-brillantez que establece entre la sepulcral torre de Segismundo y la diáfana corte de Basilio. Se redondea así un espectáculo caracterizado por la renuncia a toda parafernalia. La precisión, la medida y el acople del equipo de colaboradores de Celdrán consiguen una puesta donde la homogeneidad del discurso global es un hecho irrefutable.

Con un montaje como *La vida es sueño* Carlos Celdrán afirma, entre otras cosas, que el teatro cubano vive un buen momento, en el que se están produciendo sustanciosas transformaciones. Nos advierte de la necesidad de apuntar a lo alto y no detenerse a reparar en obstáculos que frenen el desarrollo ascendente de nuestro movimiento teatral. Nos contenta al percatarnos de que nuestra escena no es ni «la copia de una copia», ni «sombra vana» y mucho menos un sueño, sino realidad palpante, viva, con defectos y virtudes como cualquier otra y sobre todo demuestra, una vez más, ser un director en quien habita el duende de la escena.

■ Pues sí: cabalga

«...diluida su mente ante el pastizal que simulaba atardecer, tuvo por un instante la sensación de percibir ante ella, cual emociones fugaces, manadas emergiendo de la vasta tierra contemplada...»

León Tolstoi. *Ana Karénina*

Parecía increíble que la calurosa iglesia de Loma y 39 no negase la fría Rusia decimonónica, y que la vasta tierra con que soñaron Pedro el Grande e Iván el Terrible tuviera mínima estancia en La Habana estival. Más difícil aún parecía el reto cuando una novel directora teatral daba cita a muy jóvenes intérpretes, quienes ligándose a otros ya acostumbrados a lides de tal orden, armarían la «historia de un caballo» que a finales del pasado siglo firmase el conde León Tolstoi (1828-1910).

Se trata de una fábula original, que como *Ana Karénina* o *La sonata a Kreutzer* porta las aflicciones anímicas y éticas presentes en la enorme producción literaria del autor; y como estas, vio la luz en forma de texto narrativo. Su carácter de relato sintético que recuerda la estructura de «El músico Alberto», la importancia que otorga a los animales cerca de la vida humana («El león y el perrito») o la angustia existencial *versus* vileza del ser que lo emparenta con la insuperada «Muerte de Iván Ilich», hacen del texto de Tolstoi un cuento de épica impecable, cuya tesis ni la peor traducción consigue opacar: el caballo, como todo ente vivo, está condenado a envejecer y morir; constantes subidas y bajadas acecharán el cumplimiento de este destino.

La puesta en escena de Antonia Fernández versiona la pieza homónima de Mark Rezvovski, *Historia de un caballo*, basada en el original «Jolstomer» («Cuentabrazas») de Tolstoi. Antonia, actriz de reconocida trayectoria dentro de Teatro Buendía, y pedagoga, reúne un equipo de diez actores -va-

rios de ellos debutantes en el medio profesional- para departir, desde las múltiples aristas temáticas de la obra, con cualquier espectador contemporáneo. La experiencia acumulada junto a Flora Lauten, así como inquietudes más próximas a una charla entre el ruso y los cubanos, tienden un puente cuyos pilotes, sólidamente hundidos, permiten el avance airoso de este caballo incluso sobre las tablas más débiles.

Aun convertido en establo, el espacio flexible de la iglesia permite establecer un relato proxémico del que nada se enajena *Historia*... La puerta de común entrada a la sala, situada para la ocasión como fondo del escenario, se abre lentamente y da paso al Hombre en la oscuridad del teatro; descubiertos, iluminados apenas, yacen sobre el heno mustio el cuadrero Basi y el caballo Cuentabrazas, dormitando. Sólo tras una breve introducción en boca del Hombre -que asevera la autenticidad del hecho, o acaso su existencia en un ensueño remoto, en una leyenda-, la luz intensa da comienzo a la fábula, interrumpida a partir de entonces por aclaraciones, interrogantes, retornos en el tiempo y alteraciones espaciales, que impedirán un recuento continuo de los sucesos, lo cual, sin embargo, no disminuye la claridad argumental de la puesta. La narratividad presente en la pieza de Rezvovski funciona, pues, como nexo entre unos cuadros y otros, y lejos de menguar la eficacia dramática del sistema texto-representación, apunta el discurso y exige repetidos distanciamientos por parte del público. La anécdota fragmentada repite en su final casi idénticamente la escena primera: la Condesa pidiendo a Basi la muerte del caballo sarnoso; como los recuerdos vienen a Ana Karénina mientras contempla el pastizal, de tal manera las vivencias dolorosas y felices de Cuentabrazas acuden en tropel a cada rincón del establo.

La interpretación de Carlos Cruz (Cuentabrazas) destila emotividad y limpieza gestual, tácita desde los complejos ejercicios acrobáticos que el montaje entreteje. El monólogo de las pertenencias, donde el equino se plantea las paradojas más intensas de la

obra -vida/muerte, utilidad/inutilidad, amo/servidumbre, juventud/vejez-, muestra al actor comprometido con una animalidad que, acaso para hacernos partícipes de sus dudas, no es completa. El «pinto castrado» convence, pues sus aflicciones se emparentan, desde la condición bestial, con reflexiones sublimes del alma.

En apariencia opuesto al destino del caballo y enfatizando un relato paralelo no menos importante que aquel, el personaje del Príncipe Mijail Serpujovskoy -quien compra el caballo y luego, al abandonarlo, siente nostalgia-, cobra una singular importancia en la proyección esencial de la pieza: esta también es una historia del deterioro y las frustraciones humanas, superpuestas al universo que el hombre mismo crea a su alrededor. No sólo el animal pierde en la vida; todo ser se (auto)condena y está ligado a un sino inevitable, aunque el humano lo perciba más rudamente por tener decisión consciente, por pretender la posesión de las cosas -no por gusto la versión que nos convoca ha sido titulada *Historia de un caba-yo*, con la última sílaba iluminada en rojo sangre. Para conformar el carácter del Príncipe, Sandra Lorenzo

transita por una masculinidad auténtica: la gravedad de su tono vocal es sólo una parte de la máscara íntegra, respaldada por sinceras transiciones emotivas. También loable en el trabajo de Sandra es la caracterización de dos etapas de Mijail Serpujovskoy: esplendor y decadencia, riqueza y miseria; la borrachera, el reconocimiento de Cuentabrazas o el acto erótico con su amante Mathieu, son resueltos esmeradamente por la actriz.

Los demás integrantes del elenco acceden, al menos, a un rol específico dentro de la obra, aunque todos forman parte de la manada de caballos que, en coro de rap, se enfrenta al cuadrero Basi, personaje que defien-

de con ímpetu Jorge Luis García. Frescura interpretativa y energía correctamente dosificada podrían atribuírsele a la Viasa Priya de Ana Domínguez; la «potranca de otros tiempos» corretea con zalamería, cautiva a Cuentabrazas cuando joven y lo protege de la golpiza en la vejez. La Condesa de Kenia Bernal es austera; sin embargo, más interesante resulta la labor de Kenia

otro tienen ante los ojos de Dios, ante los ojos de la naturaleza.

La escenografía rústica, a cargo de Rolando Estévez, que utiliza sacos y otros elementos relativos a «la cuadra del zar» -escaleras de madera, barandas, azadones, rastrillos-, todos a partir de un sepia-ocre, promete un tapiz realista de las postrimerías del XIX que se nos encara taladrado por algunas vesti-

mentas modernas -*jeans* deshilachados, faldas cortas-, si bien el gorro de fieltro de Basi o el traje del Príncipe propician una retrospectiva. A crear atmósferas de asombrosa plasticidad contribuye el diseño de luces de Pablo Guevara. Una sonoridad que combina con gusto pop, rap, rock y jazz, así como música de circo y melodías célticas, descubre, bajo la tutela de Damián F. Font, insospechadas aristas del fenómeno que se presencia. Sutilezas, metáforas de una bondad que *Historia de un caba-yo* reconoce perdida, se mezclan para establecer un equilibrio final por el que aboga la dirección: el establecimiento de un estado de felicidad necesariamente ajeno a lo terrenal. Tal idea se constata en la ruptura, luego de la muerte de Cuentabrazas, con el tono velado -y casi culpable- de la representación. Tras fracturar

de ese modo el discurso temático, un rompimiento en el orden estético -una transmutación formal de la idea poética- se hace imprescindible: por ello, durante los últimos minutos de oscuridad en el escenario, se proyecta un material televisivo de corta duración, que muestra la matanza de caballos: este es el espacio de realismo al que el teatro accede valiéndose de cuantas vías le permitan entregar una noción coherente, completa.

Esta manada que, en medio de nuestro tibio verano, abandona la cuadra para internarse en un bosque frío -como mismo han llegado los actores al espacio escénico desde la calle, lo



FOTO: ALICIA MAGGI

como coreógrafa, al idear juegos espaciales con el conjunto de cuerpos que mucho aportan al ritmo del montaje. Alberto Maceo devuelve un General posesivo, cuyos momentos más rudos surgen al castigar a Basi. Lucrecia Estévez incorpora a Cuentabrazas-potro, dibujando cierta indocilidad, que junto a la belleza compositiva del cuadro del alumbramiento, con villancicos como fondo musical, consigue una de las estampas más agradables de la puesta -puesta que establece ahora otra vez, casi a remembranza del *Nacimiento de Cristo* de El Greco, la relación hombre-animal, y la importancia que tanto uno como el

abandonan luego por la puerta que es salida regular de la sala-, esta manada, decía, no pierde, pese a su obstinada pretensión, la calidez que la ha prohiado. Con *Historia de un caba-yo*, Antonia Fernández espeta a un auditorio sensible, víctima asimismo del padecimiento eterno que es la vida. A la grupa de un pinto castrado y no del alazán más brioso de las cuadras del zar, con una humildad que salva sus esfuerzos, sin incautos delirios de grandeza o vanos derroches, la corrida que convoca hoy a Buendía nos devuelve un espectáculo total. Vaya con estas líneas mi agradecimiento al colectivo: sepan, pues, que prefiero las bridas de saco, más fuertes, a las de seda que a menudo he hallado y hallaré.

Abel González Melo

■ El mundo es más que un nido

En el enorme verano de 1998, la hermosa sala de Daóiz 83 en Matanzas, transpiraba ante el extraño fervor de un público ansioso por la noche de estreno. René Fernández daba a conocer al Taller Joven de Teatro Papalote, un proyecto que bajo su égida, parecía surgir de la nada. Sólo una experiencia de aprendizaje había transcurrido entre el deseo de aquellos jovencitos de aventurarse en el teatro y aquel «Lorca» vívido y erótico que retenía en las butacas nuestros cuerpos bañados en sudor.

La entrega por parte del conjunto de actores, desbordaba cualquier imperfección técnica y sobrepasaba los desniveles entre ellos. Tal energía fue el centro mismo del espectáculo, el flujo que revelaba un nuevo *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. En el plano estético, sobresalía el tratamiento que René había impreso a los cuerpos. Su larga trayectoria y su escondida sabiduría en el arte de los títeres se hicieron carne en la calidad del movimiento y la figuración corporales.

Sin abandonar esas cualidades, el Taller emprendió nuevos experimentos, donde se intentaron exploraciones con géneros y técnicas diferentes. Pero *Al tercer día* denotaba una escena «forzada» por la imposición de un código todavía no dominado por los actores y *Circo de sueños* una excesiva carga formalista en el abordaje de la técnica del clown. Es con *Feo*, a partir de «El patito feo», de Andersen, que alcanzan ese delicado equilibrio entre construcción y sentido, entre sabiduría e ímpetu juvenil.

Los actores aparecen otra vez ante el público, mas impregnados de una materialidad, digamos, titiritera, en la medida que han trabajado en/con sus cuerpos la estética del títere. Ello le permite crear figuras, como la de los patitos, siempre cambiantes según las exigencias de los distintos momentos de la puesta. Intentan andar y son unos, pasean el gallinero y son otros, nadan en el estanque y son apenas los brazos de los actores.

Desde esta óptica no ilustrativa del trabajo corporal, reforzado por el uso de elementos y figuras geométricas, se logra iluminar la imaginación del espectador infantil y adulto, eso que consigue todo buen teatro para niños más allá de su lógica direccionalidad con respecto a los infantes. Así, huir de lo reproductivo no se convierte en un objetivo técnico inclusivo, sino en una clave de acercamiento al público que culminará en la poética imagen final.

Sin embargo, el diseño escénico, que en el teatro con muñecos redobla su papel, no supo siempre interpretar ese carácter dominante surgido del proceso de elaboración del espectáculo. Junto a las mencionadas figuraciones

FOTO: ARCHIVO TEATRO PAPALOTE



geométricas, visible en la cerca del gallinero o en los distintos picos como signo de las distintas aves, aparecen peluches (el perro, el sapo), títeres de piso (los gatos, el patito feo), mamarrachos (el espantapájaros), que si bien son hermosos en sí, contradicen la visión sintética e imaginativa del conjunto.

Con seguridad, tales contradicciones pueden leerse como las huellas de las diferentes aportaciones de individuos y núcleos de trabajo en el marco de un proceso evidentemente colectivo que, no obstante, deben someterse a una marca de estilo. Estilo que es una clara voluntad en *Feo* y que, tampoco exento de tensiones internas, se evidencia en la labor actoral como centro integrador de los códigos corporales, plásticos, titiriteros, literarios y musicales que pone en juego el montaje; en la propia música como vehículo de información dramática; en la imagen como crisol del sentido.

Aún así, el riesgo estético sobresale en *Feo*, incluyendo el nivel de aproximación ejercida sobre el mundo real, tan verdadero como la calle de todos los días. Muchos quieren convertir su rareza, aprovechando su desconocimiento, en objeto de lucro: usarlo como animal de circo para ganar dinero, convertirlo en lacayo... El niño configura así una imagen cercana a sus propias aventuras y alternativas frente a la realidad.

El espectáculo advierte contra la discriminación violenta ejercida contra el otro. Porque el matiz no estaría únicamente en que el colectivo descubre al diferente, sino en que al percibir esa diferencia como peligro, ejerce una violencia sin sentido sobre él. Esta relación se expone y amplifica en *Feo* gracias a la delicada resolución estética que, como vehículo, el equipo hizo suya.

Ello también le permite comunicar un tema, en apariencia tan lejano a los niños, como la búsqueda del yo. La definición de una identidad, la claves para comprender la existencia y andar por el mundo entendiendo el comportamiento de otros, los secretos que la vida esconde, el valor del deseo y su capacidad para encarnar en la realidad, son puntos que la puesta no rehuyó, y por ello destaca en el panorama del teatro dirigido a los niños.

Y porque, como he dicho, tales motivos encontraron una expresión que no acompaña al significado, sino que lo produce. Por eso la imagen final, sin declaraciones verbales de ningún tipo, nos lo descubre como cisne. La fábula se ha cumplido, pero el «patito feo» no se salva porque se convierte en el hermoso cisne, sino porque su deseo encarna, descubriéndole su identidad. Conociéndose, emprenderá otras exploraciones del mundo.

Así, la aseveración maternal «el mundo es más que un nido» se reviste de varios significados. El arte es más que conformarse con el oficio, con el «saber hacer», es ponerse en riesgo. Se alcanza el mundo desde la aldea, pero sólo si existe vocación de mundo.

Omar Valiño

■ Vientos para no temer

Confieso haber notado con cuanta sorpresa recibieron Liubar García y Panait Villalvilla, integrantes ambos del Frente Infantil Retablo del Conjunto Dramático de Cienfuegos, la avalancha de premios con que fue galardonado, en el 8vo Festival de Teatro Camagüey 2000, su espectáculo *¿Quién le tiene miedo al viento?* Me pareció percibir, además, cierto rubor contaminando la alegría que obtener tales lauros provocaba. Sorpresa y rubor me revelaban entonces honestidad y respeto hacia su propio proceso y para con la tradición representacional en la que se insertan, hoy, estos muy jóvenes creadores que, pese a los conocidos rigores que retardan y lastran el teatro en las provincias, se entregan con devoción y artísticidad valedera al exigente público infantil.

Versión de ese clásico que es «Los tres cerditos y el lobo», y a partir de la confluencia intertextual con el también libro de cabecera *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe; la puesta, con dirección del ya mencionado Liubar García, recontextualiza la fábula y actualiza así sus cauces narrativos. La desobediencia del joven marinero que desoyendo los consejos de su padre zozobra en una isla desierta, es parangonada aquí con la irresponsabilidad de los -gracias a Disney- famosos cerditos; sólo que esta vez la tierra ha sido sustituida por el mar y las casitas trocadas en embarcaciones, modificaciones estas concretizadas en una interesantísima balsa-retablo que permite un imaginativo despliegue visual y la conjugación de diversas técnicas de animación de acuerdo con los tipos de muñecos empleados.

Títeres digitales, de guante y de varilla cobraban vida ante nuestros ojos gracias a un oficio depurado. Los titiriteros contrapunteaban sus registros vocales y una multiplicidad de matices aportaba a los personajes elementos propios de caracterización realmente inusuales en el teatro para ni-

ños y de títeres tan dado a la simple tipificación. Así, el Sol aparecía anciano y terriblemente achacoso mientras la despiadada Ventisca era presentada como una bruja presumida y coqueta. Claro está que cuando digo elementos de caracterización no me refiero para nada a una concepción sicologista del títere, lo cual sería un soberbio disparate pues, como bien ha dicho el maestro ruso Serguei Obratzov, «el títere es una generalización»; me refiero a pequeñísimas acciones que, desde la dramaturgia del actor, dinamizan –dinamitan– el entramado espectacular.

La puesta, aparentemente ingenua, se me revela, no obstante, encrucijada en la que confluyen referentes diversos. *¿Quién le tiene miedo al viento?* se estructura en el cruce no sólo de los textos ya referidos sino que mezcla, además, una muy estilizada bruja con el lobo malo «que corre tras la liebre de los muñequitos rusos». Y es que el espectáculo parodia todo el tiempo el famoso *Deja que te coja*, ese animado de producción soviética que ocupa un sitio en el imaginario de varias generaciones de cubanos. Mas, si algunos de los gags utilizados encuentran una pronta comunicación con el público adulto, los más pequeños pueden quedarse sin descifrar un grupo de códigos, y es este uno de los problemas más notables de la versión. A mi juicio, estos creadores no deberían dejarse llevar únicamente por el chiste que constituye para muchos la sola referencia a lo ruso, antes tendrían que explorar con mayor profundidad en las estrategias comunicativas de lo cómico en aquellos animados. En esa última cuerda se desarrolla, por ejemplo, la escena de la persecución de uno de los cerditos en la que, al introducirse una música, perseguido y perseguidor ejecutan una coreografía acuática.

Pero entremos de lleno en lo que es sin dudas el punto donde más se resiente la puesta: la dramaturgia. Si algo dejó claro este festival fue la existencia de una profunda crisis de la dramaturgia en el teatro cubano más reciente, crisis que en el caso del teatro de títeres y para niños asume matices propios pues

no sólo son escasos los buenos textos originales que aborden desde una sensibilidad contemporánea conflictos que interesen a los niños de hoy, sino que, además, nos faltan versiones de calidad que traduzcan coherentemente, para escenarios y retablos, lo mejor de la literatura infantil de todos los tiempos. Ante semejantes carencias le toca al actor-titiritero, con su creatividad, su capacidad improvisadora y su experiencia, completar los agujeros negros y seguir adelante para no morir; y es ahí, en ese pataleo frenético por la subsistencia que todos agradecemos, donde la tradición corre el riesgo de convertirse en retórica hueca o en fórmula manida.

En el caso específico de la puesta cienfueguera nos encontramos con el socorridísimo narrador –¿quién dijo que era imprescindible? – y no con uno sino con dos. Primero el joven marinero nos relata lo que le sucedió durante su naufragio, le pareció que dos algas contaban una historia: la de los tres cerditos, Ventisca y el lobo. O sea que el espectador es conducido por una especie de caja china, de un cuento a otro y de este a la fábula principal para luego repetir el mismo viaje en sentido contrario con la certeza de que al final le espera la

consabida –y no sé por qué, siempre enunciada– moraleja.

El asunto de los narradores conduce, en la mayoría de las ocasiones, a otro problema, este en el orden de las actuaciones. Suelen comenzar los espectáculos, y el que analizamos cumple también con esta «ley» por nadie escrita, con la presencia concreta del titiritero; a veces encarnando un personaje –tal era el caso–, otras cumpliendo simplemente con el rol del juglar que nos introduce –de la mano y con mil mimos– en el universo de la narración. Actuar fuera del retablo conlleva la aprehensión y ejercitación de técnicas específicas que permitan al intérprete lograr su cometido sin recaer en el cliché o en la ñoñería. En no pocas ocasiones he visto a los niños voltearse interrogantes y desilusionados hacia sus padres, al ser víctimas de tan largos y manidos inicios. Por su parte, al naufrago que interpreta Liuvar García en esta pieza le sobra tono épico y le falta emoción verdadera, elementos estos que enturbian y retardan un comienzo que a todas luces trata de ser diferente.

En cuanto al diseño de muñecos, retablo y banda sonora el espectáculo navega con suerte. Los títeres son sencillos pero ingeniosos y el retablo ofrece múltiples posibilidades. Lo que falló en Camagüey fue el espacio. Al aire libre, la puesta corre el riesgo de expandirse demasiado, sobre todo en aquellas escenas en que titiriteros y muñecos salen del retablo. Una pequeña sala de cámara y un correcto diseño de luces aportarían a la pieza una atmósfera especial, lo cual sería una ganancia ineludible para el entramado visual de la representación.

Y tal parecería que estoy cuestionando la decisión del jurado pero, dentro del panorama de teatro de títeres y para niños que tuvimos oportunidad de presenciar durante el Festival, *¿Quién le tiene miedo al viento?* era testimonio ineludible de vida. Ganas de hacer y de renovar irrigan el espíritu de sus jóvenes creadores y la puesta tenía un encanto vernacular que el público agradeció. Pese a los muchos problemas señalados era posible percibir allí una brisa refrescante: nuevos vientos para no temer.

Jaime Gómez Triana

■ La quinta rueda, el quinto sello*

En este Festival de Teatro *La quinta Rueda*, puesta del Estudio Teatral de Santa Clara, como hace dos años ocurrió con *A la deriva*, ha suscitado reacciones diversas. He escuchado decir que Joel Sáez se está aferrando a una sobriedad excesiva, a un desasimiento de lo idiosincrásico, a una reiteración del autocontrol en los actores. No dudo que sean opiniones merecedoras de respeto. Es bueno –aunque resulte extravagante– escuchar al otro. Sí es bueno, porque el diálogo, el de veras, es una forma quintaesenciada de vivir. Por mi parte, pienso que me satisface en lo hondo enfrentar a un director capaz de perseverar en un estilo cuando lo considera suyo, y que se interesa no tanto por hacer moda o historia como por hacer, sencillamente, arte: un desafío para los sentidos, el intelecto y las oscuras resonancias del espíritu. Es cierto que la puesta de *La quinta rueda* tuvo una serie de tropiezos: Gretzy Fuentes tuvo, por instantes, vacilaciones de voz, mínimos desfallecimientos en su difícil interrelación escénica con Roxana Pineda cuya estatura de actriz se despliega en sutil madurez, en matices emocionales, en avidez creativa. Y, al cabo, ¿la fragilidad de Gretzy Fuentes no sería el se-

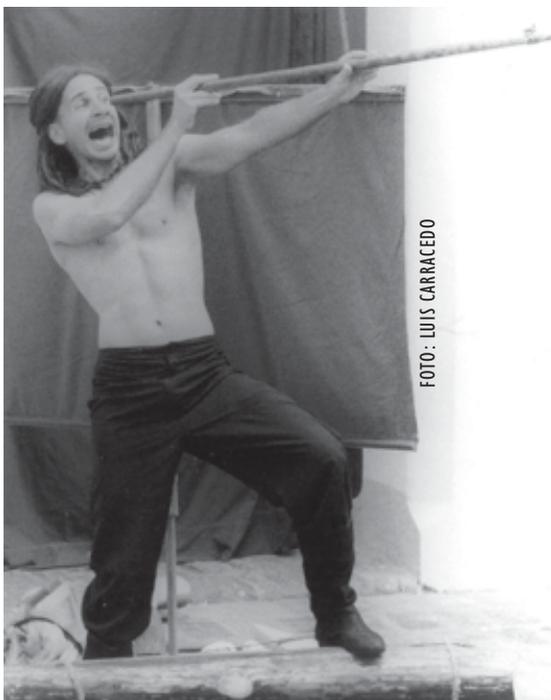


FOTO: LUIS CARRACEDO

llo exacto de ese personaje herido que abre esta pieza organizada sobre varios senderos simultáneos? Alain Ortiz, ¿será poco expresivo o es justamente su magna figuración lo que permite la explosión capital del personaje encarnado por Roxana Pineda? La quinta rueda, tan inútil para sostener realmente un coche, ¿no será aquí una metáfora extraordinaria, una piedra de Gelsomina según la cual sucesivamente cada componente de la pieza -cada faceta de la vida- puede parecer prescindible, incompleto, sin terminar, y, también, pues claro, «técnicamente impropio», y, por lo mismo, tener altura cósmica y ser vital para que el astro parpadee y el pulmón expanda? Que todo es a la vez esencia y banalidad según el avatar, la marca no siempre voluntaria resulta, en mi lectura de la obra, el eje profundo del trabajo de los actores, la impronta general de la dirección.

No pienso caer en una trampa de la cual, por mi parte, suelo sospechar. Creo que, en efecto, *La quinta rueda*, como puesta, no fue perfecta (¡es tan poco confiable, tan irreal y tan flaco el arte inexpugnable!): me satisface comprobar que esta puesta no significó un giro total (y entonces posiblemente trasnochado) en la línea estilística de Joel Sáez. Y, desde el punto de vista de esta historicidad que a veces nos devora en balbuceos críticos, no fue, desde luego, la magna revelación que todos (¿todos?) «estamos esperando» de alguna obra mesiánica que venga a demostrarle al mundo que... Por el contrario, pienso que *La quinta rueda* bien podría también subtitularse «El quinto sello», porque tiene el coraje de dar un testimonio de fe en el teatro esencial, es decir, aquel que se emprende desde resquicios del espíritu, desde la tensa sed de la creación, un teatro que no es homogéneo porque se sitúa más allá de grupos, circunstancias, modos a la moda y, por cierto, fuera de las mo-

das de ciertos modos. El sentido de poesía -tan infrecuente en nuestro teatro- la invade y vivifica en el sentido extraño, directo y contundente que consiste en llamar a lo humano por su nombre, por los mil vocablos en que la realidad se fragmenta, como las nítidas basuras de remota estirpe gelsomínica que *La quinta rueda* nos obliga a percibir en su afán de palpar su soledad de esquina, mientras nos sugiere que sí es posible tender la avidez de nuestras manos hacia la simplicidad desasida de las cosas. No sé,

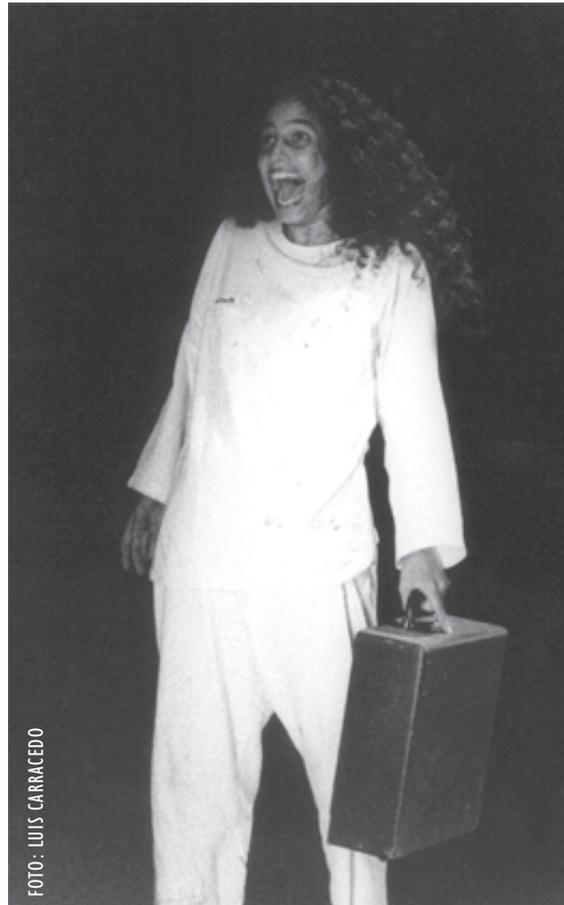


FOTO: LUIS CARRAGEDO

pues, si *La quinta rueda* es una «muestra excepcional del teatro contemporáneo cubano que estamos esperando»; la verdad, no me interesa mucho esa cuestión: sólo confío en el arte tangible como función directa, no como monigote historicista o maniquí de vidriera. Sí sé, por esto, que *La quinta rueda* es arte, y convierte la poesía en imagen visualizada, tangible, removiente de músculo y res-

coldo del alma. *La quinta rueda*, en el texto brechtiano al que esta puesta se vincula, reafirma que sobre la maldad inundadora del mundo está la esperanza, que es, en uno de los momentos más intensos y artísticos de la pieza, evidenciada simultáneamente en la visualización del diálogo estremecedor entre un ser-ser y un ser-detritus, en interrelación que los humaniza a los dos, pero también en la actitud de un grupo teatral con voluntad artística suficiente como para arriesgarse a hacer una puesta de esta índole, sin concesiones, sin descanso, sin vocinglería; en un espectáculo en que Roxana Pineda nos dice, desnudando no más que un estrato profundo de una vieja verdad, que la contención extrema en el escenario puede ser reveladora silenciosa de simas y cimas, esos extremos pariguales que el hombre está obligado a sentir siquiera alguna vez, sin música, sin folklore, sin aquello que a menudo se afirma que sea nuestra cotidianidad y no es otra cosa que accidente, porque la permanencia esencial suele ser un silencio apenas advertido en los meandros del espíritu, de la esperanza trunca y de la sangre. El quinto sello del Apocalipsis se rompe para mostrar a los degollados por la palabra, a los que arriesgan por testimoniar aquello en que creen, todo cuanto les parece principal en la existencia humana. Y así, por una asociación que me fuera inevitable, vi esta puesta de Joel Sáez, simultáneamente, como una integración de la esperanza brechtiana y del activo empecinamiento apocalíptico: rueda de la esperanza, y sello de una verdad del arte, que nadie, en ningún sitio, podrá asfixiar jamás.

Luis Alvarez Alvarez

*Aparecido en el boletín *Gestus*, no. 4, órgano del Festival de Teatro Camagüey 2000.

■ Crónica de crónicas

Después de un breve período de interrupción, el Teatro Fausto, esquinado en Prado y Colón, reabrió sus puertas en los finales de octubre con tres presentaciones del espectáculo *Crónicas de sangre*, del grupo Metateatro, llegado desde la lejana Patagonia, en Argentina.

El montaje con autoría de Alejandro Robino y bajo la dirección de Pedro Araneda, ambos actores también, asistía al escenario capitalino invitado por el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas.

Crónicas... tocaba puerto habanero con una historia que encontraba sus paralelos en la Isla: los ecos de la guerra civil española, su estela de horrores y la saga de emigrados que provocó. Esa era su zona más transparente. Pero su título contiene una pluralidad para nada fortuita.

Estructurada en tres actos, el primero de ellos dividido en dos cuadros, la obra nos revela el viaje, en varias direcciones y sentidos, de una familia fragmentada y escindida por esa tragedia.

El cuadro primero, «Varias vueltas en un mismo sentido», de «Declaraciones Juradas» (Acto I), concluye, después de un extenso monólogo de Pascual -ejecutor, en contra de su voluntad, del «torniquete»-, con el asesinato de éste a manos de Su Excelencia, el patrón. Pascual muere a causa de la traición, sin motivos aparentes, de su hermano Ramón, verdadero militante, quien lo delata bajo el dolor de las torturas. La muerte de Pascual y el per-

dón de Su Excelencia a Ramón, quien permanecerá en la península para vengar la muerte de su hermano y la de la esposa de éste, provocan el giro inevitable en la historia de la familia.

Un huérfano de padre y madre, un hijo sin padre y una esposa sin marido conforman el trío que debe restaurar a la familia en las márgenes, en el exilio. Un amigo de Ramón, bravo combatiente, ocupará, en la América, el lugar de padre y esposo, a petición del segun-

can la joven familia. La discusión entre hermanos, aquellos que unió la vida, los colocará, a ellos y al compromiso social, el deber ser, en las antípodas. Así, «Corre camarada, el viejo mundo está detrás de ti» (Acto II), se ubica en una Facultad sitiada, en pleno enfrentamiento militar. Gaita, militante ferviente, quien, entendemos, es el hijo de Ramón, decide permanecer aun sabiendo que la pelea es desfavorable. Jorge, su hermano-primo, opta por huir junto a la novia de Gaita, quien está embarazada y se lo oculta. Es éste el personaje que llevará el hilo conductor de la situación, entrando y distanciándose, con un lenguaje, tanto verbal como escénico, reiterativo y con riesgosas incursiones en el filo de la cursilería.

También en verso, el parlamento en boca de Gaita, nos trae resonancias de un discurso apologético, trasnochado, cuyas estrategias políticas de acción fueron truncadas, violentadas. En todo caso, existe una excesiva verbalidad poética que lacera, en lo profundo, cualquier equivalencia con el presente, cualquier intento por hacerlo válido. Gaita muere. Nos lo cuenta, una vez más, su novia. Muere sin saber que ha dejado descendencia.

En ese viaje hacia el sur, llegamos a «Desnudos» (Acto III), de gran ori-

ginalidad expresiva y temática. En él se ofrece el diálogo entre dos fetos gemelares a término en el vientre de su madre, la novia de Gaita. Pendientes del cordón umbilical, unas largas sogas colgadas del techo, ambos fetos, en un balanceo constante, debaten, con opiniones contrarias, en una especie de alter ego de sí mismos y en ocasiones rayano en lo superfluo, sobre el mundo exterior. Atentos a lo que



FOTO: JOSÉ LUIS BAÑOS

do. Los primos se hermanarán en la vida. El segundo cuadro, «Chinchón. Partida de cuatro», en verso, corona el episodio de España con la partida de Josefa, esposa de Ramón, a la América.

En la Argentina, quizás treinta o más años después, nos tropezamos con la cola de la serpiente. La dictadura militar pone en juego, otra vez, las decisiones imponderables que rompen y trun-

sucede afuera, escuchando a través de la «pared», A y B están conscientes de su provisionalidad, de su no presente. A quiere salir e instalarse en Barcelona, «un país de verdad», y B prefiere su no futuro, su imposible posposición del presente.

Finalmente A sale al exterior y B, como en un acto de resistencia, quizás inútil, toma la decisión primaria de no nacer, de concluir el ciclo.

Muerte y nacimiento se erigen, también, como ejes fundamentales del espectáculo. El primer cuadro y el último acto, ambos en prosa, revelan la intencionalidad del autor al nombrar la pieza como una crónica. La muerte en el primero y el nacimiento en el último, nos conducen hacia lo esencial, lo primario en la vida, lo único objetivo, también lo inevitable. Son éstas las sus-

tancias esenciales de la crónica: la imparcialidad de los hechos, la veracidad de la vida, lo inobjetable. En la pluralidad del título inducimos su condición cíclica, equivalente, también la sugerente advertencia sobre el mundo de hoy.

La estructura narrativa del texto espectacular demostró estar mucho más afinada que el texto original, a pesar de funcionar en un mecanismo bien engrasado: el autor es parte del elenco del espectáculo, lo que supone un diálogo más abierto y constante.

La síntesis escenográfica, la limpieza de las actuaciones -señalando también desniveles de actuación, o, por ejemplo, la injustificada asunción del personaje de Su Excelencia por una actriz-, la yuxtaposición de los cuadros sin relación aparente, aspecto que

denota un tono brechtiano eficazmente instrumentado, constituyen, de hecho, sus mayores aciertos. Sin embargo, el exceso narrativo, los largos monólogos imposibilitados de crear situaciones teatrales, la ausencia de diálogos propiciatorios de acciones físicas, un lenguaje en ocasiones edulcorado y no teatral, merman, sin dudas, la eficacia del tejido espectacular.

No obstante, *Crónicas de sangre* fue una interesante opción en una cartelera teatral apaciguada por las jornadas de Camagüey.

Teñido de sangre termina el espectáculo, no con la sangre de la muerte y la tortura, sino con la sangre del parto, de la luz.

Maité Hernández-Lorenzo

Libros

■ Rómulo Loredó y su teatro popular

El maridaje de Rómulo Loredó con el llamado teatro vernáculo viene de muy lejos, de su niñez, de ese Jatibonico natal que él tanto añora, de cuando las compañías que todavía se hacían llamar bufas -Arredondo, Castany, Espígul, Pous, entre otros- recorrían la isla tratando de perpetuar un género, el «alhabresco», que ellos habían vivido y copiado al carbón, pero que en realidad murió mucho antes de derrumbarse la techumbre del teatro de Consulado y Virtudes. Estos fueron los ídolos de Rómulo, parte de sus vicencias. Con ese espíritu del chiste

oportuno, el doble sentido, el equívoco, la música, surgieron sus primeros intentos. Rómulo conoce los secretos del teatro. Autodidacta, ha leído incansablemente, hubiera podido escribir «en serio», pero está compenetrado anímicamente con esta línea creativa, que Robreño bautizó como «montuna», porque es cierto, que no en pocas de sus obras brota el tema guajiro.

En *Teatro para todos* (Camagüey, Editorial Acana, 1999), recoge cuatro obras; dos sainetes, una comedia musical y una «montuna».

Lo mejor del libro es precisamente la comedia montuna titulada «Rabo e' Nube». Caracteres de personajes bien delineados: un Machete tozudo, empecinado, supersticioso, de creencias y hábitos ancestrales.

Echemendía el negociante,

trampeador, ducho en el «trapicheo» de las ventas, con empleados a sueldo, que son prácticamente sus esclavos, los Cachirulos, prototipos de los campesinos ignorantes y en contraposición Jorge y su familia, representantes de los nuevos tiempos. La obra ofrece un tema actual, donde identificamos a esos seres que todavía subsisten en nuestra sociedad, que van más allá del argumento idílico o del panfleto campesino irreal. Se inserta un monólogo típico del clásico cuentero guajiro, que recuerda al Juan Candela, de Onelio Jorge Cardoso. Muy logrado, matiza la comedia porque esta no pierde su chispa festiva con tonadas, sones, congas, tan vivas en del alma del hombre de tierra adentro.

El texto requiere una revisión, hay cierto regodeo en situaciones que lo

alargan, así como abuso en los giros idiomáticos campesinos, el final es un agregado para que todo termine bien y atenta contra la obra, al convertir la muerte de Machete en una especie de alucinación, que linda con el *happy end*.

«Por siempre Eva» es una comedia musical en la que se incursiona en el amor, partiendo de una pareja de jóvenes que por primera vez realizan el acto sexual, con el arrepentimiento posterior de ella. En el recorrido aparecen Ger-trudis Gómez de Avellaneda y su Cepeda; Cortés y Doña Marina; María Antonieta y el Conde Fersen; Don Juan y Doña Inés; Cleopatra y Marco Antonio; Helena y Paris y por último Adán y Eva, como colofón, que demuestra, según el joven Miguel, que «en todos los casos lo que ha primado es el sexo, el amor.»

En algunos casos impera «la cama» como solución final, en otros, aunque la alcoba está siempre presente, se plantean otros conflictos, incluso la infidelidad en el caso del infortunado Menelao. La trayectoria amorosa está hilvanada con fino humor, respeto y la imaginación en función de lo probable, según la propia historia. El cuadro final, donde nos muestra la infantilidad de Adán y Eva con las clá-

sicas «nanas» es un logro del más fino humor. Las letras de las canciones son inspiradas y sólo faltaría dar con interesado compositor que les dé vida.

Las otras dos obras son producciones menores. «Un Don Juan a la moderna» es una parodia con las dos principales escenas del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, en el que aparecen los personajes tipos del vernáculo: negrito, gallego, mulata y hasta un Chutti afeminado.



Este texto es jocoso, con versos actuales chispeantes, pero aporta muy poco al teatro de Loredo. En cuanto a «Niños a domicilio», es un sainete también con la triada clásica del vernáculo cubano, versión de un vodevil en el que prima el equívoco, la astracanada. Un negrito paluchero y fotógrafo confundido con un técnico de la salud, después de la Segunda Guerra Mundial, encargado de garantizar la fecundidad de los matrimonios sin hijos.

El autor utiliza todos los medios y elementos del género, pero por su brevedad resulta más bien un elemento bufonesco, aprovechable, desde luego; lástima que hoy día no se piense en este teatro popular, desterrado por completo de nuestra escena.

Teatro para todos nos muestra en general a un Rómulo que sigue en sus andadas, que mantiene como estandarte la criollez, el chiste que brota espontáneo, y que parece no arrepentirse, aun a costa de no ser representado, en estos tiempos en que como alguien dijo «la realidad está desacreditada», e imperan el simbolismo, las disímiles lecturas, y en ocasiones hasta la incoherencia escénica.

Manuel Villabella

SUSCRIPCIÓN

Tablas desea privilegiar a sus suscriptores con tarifas preferenciales, regalándole un número y/o el envío por correo, además de garantizar que la recibirá en tiempo donde usted decida.

Sólo tiene que enviarnos sus datos a:

Revista *Tablas*

San Ignacio 166, entre Obispo y Obrapía

Habana Vieja,

Teléfono 62 87 60

e.mail cnae@min.cult.cu

Cuba: 15 \$ (MN)

Resto del mundo: 20 \$ (USD)

Datos

Nombre/ Name

Dirección/ Address

País/ Country

Adjunto cheque por valor de \$

A la agencia 2501

Cuenta USD 32 10 1003300

Cuenta MN 40250110130009

Remozando la casa vieja

Con el nombre de la antológica pieza de Abelardo Estorino, *La casa vieja*, fue inaugurado un espacio de promoción de las artes escénicas en el patio de la sede del Consejo Nacional, en el Vedado. En coordinación con *Tablas* y el Taller Itinerante de la Crítica, la cita de apertura tuvo lugar la tarde del 3 de noviembre, y giró en torno a la puesta en escena de *El baile*, autoría y dirección de Estorino con la Compañía Hubert de Blanck, estrenada a finales de septiembre en la sala de Calzada y A. Publicado como primera entrega de nuestro sello Ediciones Alarcos, el volumen que contiene el texto íntegro de la obra fue ofrecido al público asistente a «La casa vieja», luego de la presentación de Reinaldo Montero. Una tarde de cada mes acogerá el patio del Consejo este encuentro, sitio de diálogo entre teatristas, estudiantes, espectadores y cuantos interesados en recorrer el universo escénico opten por traspasar las puertas —ya no tan viejas— de esta casa.

Premios Caricato 2000

Los resultados de los Premios Caricato, que anualmente entrega la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, se hicieron públicos en los primeros días de noviembre.

Según el juicio de Sara Millares, Mario González, Angel Guilarte, Margarita Díaz y Luis Enrique Chacón, resultaron galardonados en la categoría de teatro para niños y jóvenes los espectáculos *Feo*, de René Fernández con el grupo Papalote, puesta de la cual fue reconocida asimismo la banda sonora compuesta por Joaquín Bermúdez, y *La muñeca de trapo*, de José Saavedra con el Guiñol Santiago. Mención de dirección artística obtuvo Rubén Darío Salazar por *Pelusín del Monte*, con Teatro de las Estaciones. Los manipuladores José Luis Quintero y Gilda de la Mata fueron premiados, mientras que las

menciones de manipulación recayeron en Fara Madrigal y Leonel Rojas. No se consideró valioso ningún trabajo de actuación para niños sin muñecos entre los presentados a concurso.

En la categoría de humor escénico en teatro, se premió el desempeño actoral de Sandra Ruiz (*Cristalitos rotos*, grupo Viceversa), Miguel Moreno (*Esto no hay krim lo arregle*, Centro Promotor del Humor) y Evert Alvarez (*El tío Francisco y las Leandras*, Compañía Hubert de Blanck).

Honores para el ballet

El 25 de octubre, en el salón de actos del Instituto Superior de Arte, fueron entregados los títulos Doctor Honoris Causa en Arte a Loipa Araújo, Aurora Bosch, Josefina Méndez, Mirta Plá y Ramona de Saá. Durante el programa, que culminó con la presentación de la Camerata Romeu, fueron leídas las palabras de elogio por el doctor Pedro Simón, director del Museo de la Danza y de la revista *Cuba en el ballet*, así como la resolución rectoral que otorga los títulos, por la rectora del Instituto, Dra. Ana María González Maffud.

Leal homenaje a Rine

Los días 7, 8 y 9 de noviembre se desarrolló en el Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas (CNIAE), organizado por esta propia institución, el Taller de Investigaciones «Rine Leal».

Con un café cortado y una imagen de Rine en pantalla citando la famosa frase picassiana: “yo no busco, encuentro”, dio inicio la primera sesión, que transcurrió en torno al circo. Ponencias de Miguel Menéndez Mariño, María Luisa Bacallao y Angel Andricaín versaron sobre el *clown*, la pedagogía de esta manifestación y la imagen actual del circo como institución. Armando Morales se ocupó de la estética del circo presente en la obra de Dora Alonso, *Los caprichos de Bombón*, y Yamina

Gibert recorrió la dramaturgia cubana para niños desde su fundación hasta nuestros días.

En el encuentro del miércoles 8, Jorge Luis Flores comunicó los proyectos de investigación de las artes escénicas en Camagüey, Laurie Fredericke se aproximó a las visiones que del campesino cubano transmiten distintas experiencias teatrales cubanas, profesionales y amateurs, en tanto Nancy Benítez, Yanaidis García y Roberto Gacio centraban el tema del día en el actor, desde diferentes ópticas.

La última sesión abordó, a través de la ponencia de Luis Manuel Ocegüera, el reflejo en la prensa del género lírico, y Esther Suárez Durán se refirió a las relaciones entre teatro y poder. Jesús Ruiz realizó una comunicación en torno a proyectos sobre diseño escénico. Virgilio Martinto y Miguel Sánchez se detuvieron en las relaciones públicas y los proyectos teatrales de los 90, respectivamente.

En general, las intervenciones provocaron análisis y pronunciamientos de interés en un clima franco y polémico, que añade otro espacio a la recuperación del diálogo que va teniendo lugar como resultado de la reorganización de las instancias críticas del teatro cubano. Así, el CNIAE rindió un verdadero, por efectivo, homenaje a Rine Leal, que puede constituirse en permanente si, como sugerimos, las sesiones del Taller mantuvieran una convocatoria periódica más cercana en el tiempo.

Tablas en tablilla

El primer número de la tercera época de *Tablas* fue presentado en el Festival de Teatro Camagüey 2000. Elegimos tal espacio por la representatividad que esta cita otorga a todo el movimiento escénico nacional. El dramaturgo Rafael González, en sus palabras de presentación, destacó el sentido de recuento y memoria que percibía en el número 2 del año que corre.

La revista estuvo a la venta a lo largo del Festival, conjuntamente con *El baile*, de Abelardo Estorino. Ambas producciones fueron lanzadas durante el último trimestre del año en distintos lugares, por parte de miembros de nuestro equipo. A Camagüey se sumaron Bayamo y Holguín, en sus respectivas Fiesta de la Cubanía y Jornadas de la Cultura Iberoamericana. En tierras agramontinas, bayamesas y capitalinas, se logró vincular a los estudiantes de la recién inauguradas Escuelas de Instructores de Arte a tales presentaciones.

Cuarenta años del Seminario de Dramaturgia

Dos tardes de octubre, una en Camagüey, la otra en La Habana, acogieron sendos encuentros de homenaje a los cuarenta años de la fundación del Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional.

A partir de la evocación de muchos de sus participantes —directores, profesores, estudiantes—, se repasó el origen del seminario concebido por Fermín Borges, la forma en que se estructuró, la vinculación con otros proyectos iniciados en aquellos años por el Teatro Nacional, la altísima calidad de su claustro —Alejo Carpentier, Mirta Aguirre, María Teresa Linares, Argeliers León, entre otros, fueron sus profesores—, las distintas etapas en que se desarrolló en medio de la Revolución triunfante y el sentido ético que sembró en sus alumnos.

Recuerdos y memorias se detuvieron en vivencias y anécdotas, y particularmente en la figura de Osvaldo Dragún, el dramaturgo y pedagogo argentino que, al frente del seminario durante un período, resultó el alma de aquella aventura. Los participantes saludaron la iniciativa de los organizadores de estas reuniones —Bárbara Rivero, Ana Molinet, entre otros— que les permitieron el reencuentro.

Ahora es imprescindible que investigadores y críticos puedan recoger con amplitud y agudeza tales testimonios, experiencias y lecciones.

Una serie de opciones culturales acompañó el V Encuentro Anual de CARIBNET, celebrado en la capital entre el 23 y el 26 de noviembre. Junto a las conferencias impartidas por prestigiosas personalidades del arte cubano y latinoamericano, luego de intensas jornadas de trabajo, mesas redondas y presentaciones de libros y revistas, varios colectivos ofrecieron a los participantes en el evento espectáculos de reciente estreno y otros ya antológicos de la escena actual. Danza del Caribe, Conjunto Folklórico Nacional y Retazos mostraron diversos derroteros danzarios, en tanto el teatro confirmó la pluralidad de líneas estéticas que cohabitan en nuestro panorama escénico: El Público con la pieza pirandelliana *Así es, si les parece*, Teatro D'Dos con *La casa vieja*, la Compañía Rita Montaner con *Remolino en las aguas*, *Noches de satín regio* y *El masigüere*, y Teatro Caribeño con *Ochún* y *las cotorras*. El colectivo portorriqueño Andanzas, dirigido por Lolita Villanua, tuvo funciones en el Noveno Piso del Teatro Nacional.

Julio Cid mereció el Premio «Tirso de Molina»

El Premio «Tirso de Molina», que concede anualmente la Agencia Española de Cooperación Internacional y está dotado con tres millones de pesetas, fue a manos del dramaturgo cubano Julio Cid, quien actualmente se desempeña como decano y profesor de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual del ISA. Con el texto *Cabaiguán-La Habana-Madrid*, Cid fue merecedor de este importante reconocimiento en la trigésima edición del certamen, entre otros doscientos setenta y cinco textos concursantes. El jurado, compuesto por los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Julia Verdugo, Marco Antonio de la Parra y Carlos Álvarez Novoa y el catedrático Teodosio Fernández Rodríguez, destacó que la obra ganadora plantea un espléndido

paralelismo entre el deterioro de las esperanzas colectivas, tanto españolas como cubanas, y el gran sueño y desencanto de los personajes de esta historia tierna, emotiva y escrita con gran sentido del humor. Luego de conocer la noticia del premio, Julio Cid comentó: «En ella he tratado de reflejar la historia de tres personajes con unas circunstancias vitales que fluctúan entre los dos países.» *Tablas* saluda a Cid y queda en espera de nuevos y alentadores textos dramáticos de su autoría.

El humor en teoría

Durante los días 27, 28 y 29 de noviembre, la sala Caturla del Teatro Amadeo Roldán abrió sus puertas a la risa para acoger el Primer Encuentro Teórico sobre el Humor que se ha efectuado en el país. Creadores, investigadores, profesores y científicos nacionales que han abordado el tema de una u otra manera ofrecieron materiales, conferencias y ponencias donde lo humorístico fue analizado desde sus orígenes hasta nuestros días en todas sus manifestaciones.

«¿Piensas ya en el humor?» propició el debate y la reflexión sobre las posibilidades curativas y creativas de la risa, se abordó la recepción de público y crítica en Cuba, donde tal fenómeno artístico forma parte de nuestra identidad.

Destacadas personalidades resaltaron la importancia de conocer mejor la historia del humor cubano. Enrique Núñez Rodríguez y Armando Suárez del Villar ofrecieron —respectivamente y de forma inédita— chispeantes anécdotas y conocimientos históricos exclusivos. A partir de este momento se podrá contar con el andamiaje teórico necesario —aunque insuficiente aún— para los creadores y defensores del «género», lo cual repercutirá en beneficio del humor y sus representaciones escénicas.

Este esfuerzo del Centro Promotor y, en particular, de su director Osvaldo Doimeadiós, fue el punto de partida para la consolidación de un movimiento que

empieza a tener conciencia de sí mismo y fue, además, la realización de lo que hasta entonces los propios humoristas consideraban una utopía. El camino que se inicia apunta hacia propuestas estéticas de mejor facturación y calidad, como lo fue el pequeño espectáculo de cierre. (Fefi Quintana)

Danzando en DANZAN DOS

Por cuarta vez, la ciudad de Matanzas acogió a bailarines de casi todo el país durante la nueva edición del DANZAN DOS, concurso de coreografía e interpretación que evalúa exclusivamente dúos danzarios, a partir de la iniciativa que Lillian Padrón, directora de la Compañía Espiral, de la ciudad sede, viene animando desde la fundación del proyecto. Precedido por un curso impartido por el maestro y Premio Nacional de Danza, Ramiro Guerra, nombrado «Espacio de discusión de la dramaturgia en la danza», el concurso llevó al escenario del Teatro Sauto quince piezas, tras la gala inaugural que en la noche del 21 de noviembre se dedicó a Virgilio Piñera. Codanza, Danza Combinatoria, Danza Teatro Retazos, Raíces Profundas, Danza Fragmentada, Oché, el Ballet de Camagüey, Danza del Alma, y estudiantes del ISA, entre otros, participaron en la competencia, para la cual se conformó un jurado presidido por Clara Luz Rodríguez, especialista del CNAE, e integrado por Marc Jonkers, Jan Linkens, Lillian Padrón y Narciso Medina. El premio de coreografía recayó —una vez más— en una obra de la compañía holguinera Codanza, que dirige Maricel Godoy: *Memoria de cuna*, de Nalia Escalona. Este dúo concedió además el premio de interpretación femenina a su coreógrafa, en tanto el de interpretación masculina fue para Yanny Montero, destacado por su desempeño en la pieza *Canto final*, creada por Ernesto Alejo para su compañía Danza del Alma.

En su edición, el DANZAN DOS acogió también a compañías que en calidad de invitadas mostraron sus últimos empeños, y varios coreógrafos tuvieron

a su cargo las clases magistrales de las mañanas. Danza del Alma y Danza Fragmentada celebraron sus nuevos aniversarios y también Codanza ofreció como cierre del evento una gala que conmemoraba su octavo año de existencia. Si las coreografías de esta reciente cita no mostraron una calidad demasiado sobresaliente, justo es destacar que el concurso ratifica su poder de convocatoria, afirmado en la expectativa que ha creado en las agrupaciones de todo el país, al tiempo que se exige a sí mismo la existencia de un espacio donde la crítica pueda dialogar con los creadores presentes más allá de las breves páginas del *Danzonete*, boletín del evento. (N.E.)

Teatro de las Estaciones en Nueva York

Con la participación del Teatro de las Estaciones en el Henson Festival International of Puppet Theater 2000 en Nueva York, se convierte Cuba en el quinto país latinoamericano —antes fueron invitados México, Argentina, Colombia y Perú— que se presenta en el más prestigioso festival de títeres del orbe. Desde 1992 la Fundación Henson organiza este evento con carácter bienal, como tributo al mago del siglo XX, creador de los *muppets* e incansable promotor del arte de las figuras en Estados Unidos y el mundo.

Conferencias, exposiciones y representaciones teatrales fundamentalmente dedicadas al público adulto conformaron la muestra internacional que se prolongó durante todo el mes de septiembre. *La niña que riega la albahaca* y *el príncipe preguntón*, de Federico García Lorca, fue el título presentado por la compañía cubana en el prestigioso teatro El Público. Seis funciones en inglés y una en español motivaron a espectadores y críticos, quienes colmaron la sala Shiva; en este espacio sesionó además un debate sobre la obra para títeres de Lorca, conducido por Leslee Asch, directora de producción de la Fundación Henson, Teatro de las Estaciones —con una miniexposición de Zenén Calero sobre el tema— y Laura

García Lorca, sobrina del poeta y directora de la Casa Museo Huerta de San Vicente en Granada.

Otras compañías presente en la edición del 2000 fueron Hugo e Ines de Yugoslavia-Perú, el Otome Bunraku de Japón, Albrecht Roser, maestro titiritero alemán, Philippe Genty de Francia y Robert Lepage de Canadá, hasta llegar a veinticinco, provenientes de catorce países. Los cubanos entregaron a Sheryl Henson, hija de Jim Henson y productora ejecutiva del Festival, una réplica del títere nacional Pelusín del Monte, confeccionado en la Galería El Retablo. El colofón de la gira fue el encuentro con Carucha Camejo —quien asistió a la función en español—, destacada actriz y directora cubana, fundadora junto a Pepe Camejo y Pepe Carril del Teatro Nacional de Guíñol.

Un trujamán de vuelta a la Argentina

Invitado por segunda vez a la Argentina, el actor titiritero Sahímel Cordero y su teatro de títeres El Trujamán se integraron a la *troupe* de titiriteros en una gira itinerante celebrada entre los meses de julio y agosto. Bajo el auspicio de varias instituciones como la Asociación Rionegrina de Teatro, el grupo Utopía 2000, el Centro Cultural de Misiones y la sala Tempo, se presentó la obra *Pelusín frutero* de Dora Alonso. «Peluso Patatuso», como cariñosamente llama al títere nacional la Abuela Pirula, visitó por primera vez la provincia de Formosa y cosechó, como siempre, aplausos y elogios. En el diario regional *La mañana* pudo leerse: «... con actividades de este tipo se espera contribuir a desarrollar el gusto por las obras de teatro y otras expresiones culturales que en nuestro medio no son frecuentes.» Al reclamo de Pelusín se sumaron las ciudades Río Negro y Misiones; el diario misionense *El territorio*, comentó: «Unos doscientos niños, jóvenes y adultos aplaudieron el espectáculo puesto en escena durante una hora.»

Humor cubano en Canarias

Entre 1999 y 2000, el actor Roberto Palacios ha presentado en diversas ciudades canarias el espectáculo humorístico *La mujer de los globos*, que le valiese en Cuba a principios de esta década el premio de actuación en el Festival de Monólogos y Espectáculos Unipersonales de La Habana. Según expresó el diario *La voz*, «Palacios consigue enganchar con el público, maneja de antemano sus reacciones, y cuando no, las solventa con inspiración. Interpretando a una mujer madura que se mueve por La Habana Vieja en busca de globos para celebrar el cumpleaños de su hijo y contando todos sus avatares en el intento, se adueña de la sala como si fuera un enorme escenario, e involucra al público, preso de la continua carcajada.»

El actor cubano, además, ha participado en diversos eventos teatrales,

entre ellos el XII Festival del Sur celebrado en Agüimes, donde estrenó *Cabaret o estado de locura*, pieza que recrea personajes típicos del teatro cubano a partir de textos de Virgilio Piñera, Carilda Oliver y José Milián. Sobre *Cabaret...* ha señalado la prensa canaria: «Parodia y transformismo en escena para no sólo vestir, sino también desnudar el carácter de unos personajes vivos que provocan la risa.» Roberto Palacios ha impartido cursos de improvisación para actores en Lanzarote.

Titiriteros cubanos en España

Del 2 al 8 de octubre tuvo lugar en la ciudad de Santiago de Compostela, Galicia, la quinta edición del Festival Internacional de Títeres de Santiago, que cada dos años organiza la Asociación Cultural Barriga Verde, dirigida por los titiriteros Jorge Rey y Carmen Domech. Red Burnet de Inglaterra, Salvatore Gatto de Italia, Planjet de Bélgica y The Ten Finger de Islandia, entre otros, conformaron la presencia extranjera, junto a las compañías gallegas Cachirulo, Tanxarina, 6

Dedos, Trompicallo, Trécola y Viravolta, la catalana Binixiflat, y Los Claveles, de Murcia.

De Cuba se presentaron Omar Lorenzo, del grupo Eclipse, y Xiomara Palacio, del Teatro Nacional de Guiñol con la obra *Los sueños de Literato (Viaje a la China)*, y el proyecto Cascanueces con la pieza *Redoblante y Meñique*, de Francisco Garzón Céspedes. El periódico *La voz de Galicia*, el más importante y de mayor circulación, se hizo eco de los artistas cubanos y les dedicó una página, donde Xiomara Palacio comentó temas de la historia del teatro de títeres en Cuba y la enseñanza artística.

Fueron subseces del festival el Teatro Principal de Pontevedra, y las Fiestas de San Froilán, en Lugo. Los artistas cubanos fueron invitados por el grupo Arbolé, para presentar su espectáculo durante un fin de semana en su sala, en Zaragoza.

Convocatoria al Festival de Teatro de La Habana 2001

Pórtico

En torno al 22 de enero de 1980 se inauguraron las jornadas del Festival de Teatro de La Habana. La fecha rememora el instante de 1869 en el cual los voluntarios españoles arremetieron contra el grito a favor de la libertad de la patria entonces colonizada, que se había lanzado desde una representación teatral. Esa vocación peleadora, nacida allí, marcó los conocidos «sucesos de Villanueva»

como el Día del Teatro Cubano.

Con ese suceso la escena insular comienza a recuperarse de unos contradictorios años 70. El festival, a lo largo de toda la década, abre un marco de confrontación entre las disímiles tendencias del teatro cubano, y de éstas con lo más relevante de los escenarios internacionales. Desarrolla el diálogo entre la investigación, la crítica, la teoría y la creación. Estimula los hechos más destacados y las búsqueda

más riesgosas. Convoca al público habitual y a los nuevos espectadores. Genera, en fin, un gran espacio de intercambio que se vio distinguido en 1987, durante su cuarta convocatoria, con la celebración del XXII Congreso del Instituto Internacional del Teatro.

Con posterioridad a esa fecha, el festival enfrenta un gran reto. Las dificultades económicas del país impiden mantener, a partir de ese momento, los niveles financieros con que se había contado, se produce

una transformación organizativa y estética en el teatro cubano que introduce nuevos elementos en su realización, no siempre se sostiene el sentido preciso de cada evento. Se trabaja, en fin, ante las urgencias, tratando de lograr la sobrevivencia del encuentro. Y a pesar de la disminución de sus resonancias al interior y al exterior de la isla, el festival sobrevivió.

Décima edición

Ello permite convocar hoy a su décima edición con la voluntad de recuperar lo mejor de su trayectoria. Del 21 al 30 de septiembre del 2001, los teatristas cubanos, una vez más, se dispondrán a encontrarse con los colegas que, desde cualquier lugar del mundo, dignifican este arte milenario y desean dialogar y reconocerse en los escenarios de este país. La décima edición del Festival de Teatro de La Habana se propone como un espacio no competitivo que confronte propuestas de alta calidad poniendo en escena al hombre de estos tiempos, abordando sus conflictos más acuciantes y abriendo un intercambio desde el universo iberoamericano —donde se inserta por naturaleza— hacia otras geografías. Manteniendo su lema tradicional: EN TEATRO COMO EN TODO PODEMOS CREAR EN CUBA, frase de nuestro Apóstol José Martí, este festival tendrá como tema central: EL TEATRO ANTE EL SIGLO XXI, que resume los retos y desafíos de teatristas y público frente a todo lo que conspira hoy contra ese gesto efímero y al mismo tiempo perdurable que es el teatro. Por ello, aspectos relacionados con las estrategias del movimiento teatral cubano y universal para no perder la comunicación e identifi-

cación con las expectativas actuales de su espectador, serán temas que convoquen al debate.

Durante los días del encuentro, en varias salas y espacios de distintas zonas de la capital, subirán a escena puestas de teatro para niños, jóvenes y adultos. La ciudad acogerá la gran fiesta del arte escénico acompañada de coloquios, conferencias, clases magistrales, seminarios, talleres, así como presentación de publicaciones y otros encuentros.

Organización del evento

Tanto la muestra internacional como la cubana serán objeto de la más estricta selección, de manera que se sustenten los objetivos del festival. Para ello resulta imprescindible que los grupos extranjeros interesados envíen un dossier artístico-técnico con toda la documentación escrita y gráfica (incluyendo preferiblemente un vídeo de la puesta en escena) al Comité Organizador del evento antes del 1 de abril del año 2001. El Consejo Nacional de las Artes Escénicas ha habilitado un sitio en su correo electrónico al cual puede dirigirse toda la información requerida y los imprescindibles datos de localización.

El Comité Organizador lamenta no contar con el presupuesto requerido para asumir los gastos de transportación aérea, estancia y alojamiento de los participantes, pero facilitará a estos los documentos necesarios para gestionar financiamientos, así como capacidades hoteleras con precios de hospedaje preferenciales.

El teatro cubano en el festival

La escena cubana recibirá a los teatristas del mundo en un momento singular: paradigmas del teatro nacional, junto a quienes fueron sus discípulos, comparten hoy los escenarios del país creando, por disímiles caminos, un imaginario de interés, profundamente enraizado en los avatares del cubano contemporáneo.

El Festival de Teatro de La Habana 2001 quiere sumar otra página a una historia que, desde sus inicios, se propuso ofrecer un panorama enriquecedor y múltiple del rostro actual del teatro, con el anhelo de que ese mismo rostro se asemeje, cada vez más, al de ese espectador para el cual siguen abriéndose los telones de este arte.

Con ustedes, teatristas del mundo, contamos para que puedan realizarse los sueños de quienes seguimos cultivando el teatro como plenitud de la comunicación.

Los esperamos.

Por favor, le solicitamos nos envíe su documentación a:

Consejo Nacional de las Artes Escénicas de Cuba.

Presidente del Festival de Teatro de La Habana 2001: Dr. Roberto Blanco.

Presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas: Lic. Julián González.

Calle 4, entre 11 y 13, Vedado, Ciudad de La Habana, Cuba.

Teléfonos: (537) 30-4351
3-4581

E-mail: cnae@min.cult.cu
Fax: (537) 33-3921
(537) 55-3823

Paradiso s.a

Teléfonos: (537) 32-9538

E.mail: paradis@turcult.get.ema.net



Las tentaciones del poder

Recuerdo la portada de una antigua edición de un libro de Ortega y Gasset. Figuraba en ella un espectador estatuario, incontaminado, distante, sentado sobre un promontorio a orillas de un camino. Tal era mi actitud cuando, adolescente todavía, pretendía iniciarme en la crítica, sentada en una butaca de la Escuela «Valdés Rodríguez», durante las funciones del teatro ADAD.

No comprendía entonces que sólo Atenea – personaje mitológico– había emergido totalmente armada de la cabeza de Zeus y que el costado humano de Aquiles se encontraba en su cólera y en su talón, único sitio penetrable por las flechas. No me percataba entonces tampoco de estar viviendo un instante fundacional para el movimiento teatral cubano.

Comprendo ahora, al mirar hacia atrás, que el crítico nace y se forma contaminado por una experiencia concreta articulada a través de una memoria construida en su prolongado ejercicio de espectador. La práctica lo convierte en lector privilegiado de un texto –literario, plástico, teatral– y, por ende, en instancia de diálogo, en participante comprometido con la elaboración de un complejo entramado cultural.

El rico arsenal teórico, conformado por las contribuciones de los renovadores de la escena en el siglo XX y por el saber derivado de las ciencias sociales, de la lingüística, de la semiótica contemporáneas, proporciona herramientas útiles para multiplicar las perspectivas de análisis. Útiles en tanto permiten trascender lo obvio, resultan verdaderas prisiones cuando se convierten en vendas reduccionistas, cuando la viviente imagen artística se subordina a un discurso

En primera persona

abstracto. Toda propuesta conceptual intenta construir un universo cerrado, autosuficiente. Por su propia naturaleza, la creación artística conforma una obra abierta, inagotable, polisémica, dialógica. Entre ambas zonas existen puntos de intersección, pero la praxis habrá de preceder siempre a la teoría.

Cuando asistía yo a las funciones del ADAD y escribía mis primeras reseñas, no tenía conciencia de la condición precaria del crítico, interlocutor necesario en una relación dialógica. De mi ingenuidad de entonces, nacían muchas falsas seguridades y sobre ella construía juicios inapelables.

En pleno proceso de aprendizaje, unos y otros, estábamos proponiendo los primeros referentes para un público incipiente y para un movimiento teatral que comenzaría a formular su razón de ser mucho más tarde. Al principio, no se trataba más que de defender la posibilidad de existir y de garantizar una continuidad en el empeño.

Y, sin embargo, ante un arte efímero, todos estamos permanentemente viviendo el primer día de la creación. Aunque el papel sufra un desgaste, la letra impresa subsiste y el lector puede regresar sobre lo visto. En el teatro, todo ha concluido con el aplauso final. Mañana, la función será diferente.

Ante la escena, la noción del devenir se torna más acuciante. Colocado entre un presente que transcurre y un futuro difícil de descifrar, el crítico comienza por ser un testigo. En el difícil equilibrio entre dos tiempos, el crítico –inmerso en las circunstancias– trata de encontrar coordenadas, de buscar en las aguas más profundas las claves de los procesos, de valorar los acontecimientos fundamentales, de fijar la mirada en aquello que comienza a emerger. Polémico a veces, nunca debe colocarse en posturas de antagonista ante un movimiento siempre contradictorio al que pertenece. En ese contexto preciso se han ido definiendo sus puntos de vista, siempre parciales, siempre involucrados en el aquí y el ahora.

En el duro decenio que acaba de transcurrir, el teatro ha sufrido pérdidas en la continuidad de trabajo y en la presencia actuante de muchos colectivos. Se impone, en tal coyuntura, la recuperación de su presencia en la cotidianidad y el rescate de un diálogo activo con el espectador. Corresponde al crítico, consciente de su precariedad, intervenir lúcida-mente en ese empeño.

Convocatoria
al Festival

de La Habana
de Teatro

Lea en este número

páginas 78 y 79



Teatro Papalote

FF

Teatro Papalote



FF

FF