



tablas

La revista cubana de artes escénicas

4/05

tercera época
Vol. LXXXI
octubre-diciembre

XIII Festival de Teatro de La Habana
Encrucijadas Boris Asafiev

Danza, amenazas y resistencia



En portada:

Sueño de una noche de verano,
Compañía Yohangza (Corea)
Foto: Xavier Carvajal

Reverso de portada:

Marcel Marceau en La Habana

Contraportada:

Cartel del XII Festival de Teatro de La Habana,
de Idania del Río y David Alfonso

Reverso de contraportada:

Luz María Collazo e Isidro Rolando en *Súlkary*,
de Eduardo Rivero

Foto: Cortesía de Danza Contemporánea de Cuba

Sumario

La selva oscura

- 3 Yo hablé con Pinter en Londres
Abel González Melo
- 4 Yo vi a Marceau en La Habana
Roberto Gacio

Danza: amenazas y resistencia

- 7 Danza: amenazas y resistencia
Ramiro Guerra
- 16 Bailo con 45 pares de pies
Entrevista a Miguel Iglesias
Marilyn Garbey
- 22 La impronta negra en la danza
contemporánea cubana
Jorge Brooks
- 29 Eduardo Arrocha: puro diseño,
pura danza, puro teatro
Noel Bonilla-Chongo

Encrucijadas

- 32 La música en el drama
Boris Asafiev

Libreto 71

La otra orilla

Ulises Cala

Ulises Cala o la cegadora nitidez de la oscuridad
Yoshvani Medina

Entretelones:

Bailar en la Isla, hoy como ayer

Reportes

- 57 Escenarios turcos (II)
Orestes Pérez Estanquero
- 63 ISTA 2005 y Festival Línea del Este
Carlos Pérez Peña

XII Festival de Teatro de La Habana

- 69 Teatro Habana 2005:
pa que tú veas cómo está el tren
Omar Valiño
- 72 Festival
William Ruiz Morales

Oficio de la crítica

- 76 Dices la verdad, yo soy ese alegre vagabundo
de la noche **Yohayna Hernández** La ruta
titiritera del Festival **Rubén Darío Salazar**
Medea material: el cuerpo como
especialización y el Sueño Yugoslavo **Jaime**
Gómez Triana Con el yelmo de Mambrino
Oswaldo Cano De sabores y memorias,
de Ecuador a La Habana **Frank Padrón** La
digna herejía de hacer teatro **Armando**
Morales Un féretro de lujo **Abel**
González Melo
- 90 En tablilla
- 94 Desde San Ignacio 166

En primera persona

- 96 Danzar en primera persona
Isidro Rolando Thondike

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Ernesto Fundora

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Diseño web e imagen de la Casa Editorial

Idania del Río

Redactora

Yohayna Hernández

Administrador

Vladimir García

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaria

Maura Hernández

Transporte

Osmany Ordóñez

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti

Consejo Nacional
ARTES
escénicas

tablas  alarcos
casa editorial

tablas, la revista cubana de artes escénicas.
Miembro fundador del Espacio Editorial
de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.
San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
tablas aparece cada tres meses.
No se devuelven originales no solicitados.
Cada trabajo expresa la opinión de su autor.
Permitida la reproducción indicando la fuente.
Precio: 5 pesos moneda nacional
Fotomecánica e impresión: GEOCUBA
ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Mundos

Después de dos entregas con absoluta impronta nacional, quiere este número de *tablas* asomarse al mundo a través de los agujeros abiertos en la cortina que rodea a la Isla por los vientos ciclónicos del más reciente Festival de Teatro de La Habana y de otros por los cuales se han asomado, más allá del mar, teatristas nuestros.

Espectáculos, indagaciones, historias, diálogos, enseñanzas que, llegados de otras partes, se integran a la memoria de público y hacedores del teatro vernáculo. Días de teatro cuya mejor impronta será la capacidad crítica para hacer propia cuanta aportación hayan dejado esas intensas jornadas, convertidas en un gran espacio pedagógico con repercusiones para toda la nación.

En sintonía con esa siempre sustanciosa interrelación adentro-afuera, aprovechamos para pagar una deuda con la Compañía Danza Contemporánea de Cuba, que bien ha sabido crecer desde esa dinámica que está en su fundación y en su presente. Adeudo porque este recuento reflexivo se lo debemos desde el arribo a sus redondos cuarenta y cinco años, aniversario cerrado ya dejado atrás, plena confirmación del mero pretexto que sirve, como en otros casos, para la pausa obligatoria. Mas el tiempo corre y la creación desborda cualquier barrera simbólica. Bienvenidas entonces, para ella y para nosotros, estas páginas.

Yo hablé con Pinter en Londres

Abel González Melo

JUEVES 21 DE JULIO DE 2005.

Van a ser las once y treinta de la mañana y un grupo de dieciséis jóvenes dramaturgos de todo el mundo, dentro del que me encuentro, esperamos ansiosos en el Jerwood Theatre Upstairs. Es nuestro cuarto día de trabajo dentro de la Residencia Internacional del Royal Court Theatre, en Londres, y aunque en las jornadas anteriores hemos ya trabajado en distintos salones de esta prestigiosa institución, con maestros inquietantes, hoy la mañana reviste interés especial. Elyse Dodgson y Tiffany Watt-Smith nos han pedido a todos, desde temprano, que pensemos en una pregunta. Dentro de unos segundos hará su entrada a la sala Harold Pinter.

Es un hombre alto y corpulento. A los setenta y cinco años conversa despacio y en un tono grave, pronuncia muy bien: reconozco ese gusto por la palabra. Es una pena que mi inglés imperfecto me impida entender a plenitud todo lo que dice. Mas si bien advierto el sentido de sus respuestas a nuestras preguntas, presto mayor atención a la cadencia de su verbo, a su entonación, a la forma en que se expresa. Llega mi turno, comento sobre mis lecturas de *The Caretaker*, la primera pieza de Pinter publicada en Cuba gracias a la edición de *Teatro del absurdo* en 1967, con prólogo de José Triana y selección y notas de Virgilio Piñera. Primera y casi única, dado el vacío editorial que con respecto a la dramaturgia inglesa contemporánea posee nuestro país. Musito algo acerca de la relación entre humor y seriedad en el teatro de Pinter, le pregunto si es ese un nexo que él ha articulado ex profeso dentro de su creación, y el escritor, que sonríe al saber que soy cubano, confiesa que esa ha sido una de las claves de toda su dramaturgia, que sin esa mezcla, para él, el teatro quizás no existiría.

Mis compañeros indagan, siempre en inglés. Él responde dieciséis preguntas. Elyse dice que cada año, cuando Pinter dialoga con los jóvenes dramaturgos que el Royal Court reúne, ella tiene la certeza de que la Residencia Internacional transcurrirá con excelencia, como si la charla con Pinter, maestro de generaciones y

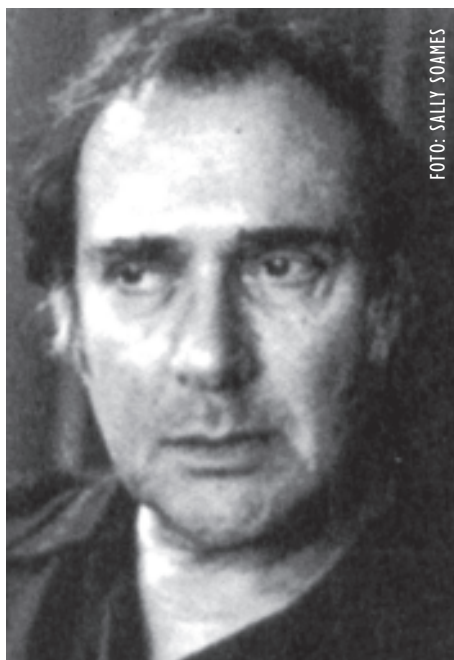


FOTO: SALLY SOAMES

venerado por todas las promociones de dramaturgos en el Reino Unido, significase el mejor augurio. Yo tuve la posibilidad de verlo mientras hablaba, reía, sostenía enconados criterios sobre el rol del teatro en el mundo contemporáneo, bebiendo una copa de vino blanco. Supe de los importantes David Cohen British Literature Prize y el Laurence Olivier Award, que mereciera en 1995 y 1996, respectivamente, por el conjunto de su obra en literatura y teatro. El día antes de mi regreso a La Habana, Elyse Dodgson me regaló, para que compartiera con mis alumnos en el ISA y con mis colegas en Cuba, el tercer tomo que la colección Contemporary Classics, del sello Faber and Faber, editase de *Plays* de Pinter, donde se hallan algunos textos maravillosos, junto a otro pequeño volumen que contiene *Ashes to Ashes* y *Mountain Language*.

Meses después, cuando supe del Premio Nóbel de Literatura que le era concedido a Pinter, pensé en la dicha de haber conversado con él durante una hora y media apenas, pero conversado de verdad, con esas palabras que uno sabe que el tiempo no borra y con esas imágenes que no se pierden jamás, que son también mi signo como escritor y como ser humano.



Yo vi a Marceau en La Habana

Roberto Gacio

FOTOS: CATÁLOGO DEL PROGRAMA



RECIENTEMENTE LA HABANA TUVO

como huésped y figura artística en el escenario de la Sala García Lorca, del Gran Teatro, a un mito de las artes escénicas de los siglos xx y xxi. Me refiero al genio de la pantomima Marcel Marceau. Él fue invitado a Cuba por otro mito, en este caso del ballet: Alicia Alonso.

El lunes 12 de septiembre en la noche ocurrió el encuentro con Marceau. La función estuvo colmada de un público que conocía la significación y la trascendencia del artista. Acudieron personalidades de la cultura junto a un público general que no sólo se mantuvo atento, sino casi sin respirar disfrutando de esa ocasión extraordinaria en que nos ponemos frente a un paradigma del arte, quien, estamos seguros, dejará entre nosotros una experiencia inolvidable.

La pantomima es conocida en Cuba desde hace varios siglos, ligada al ballet, como una forma de narrar los sucesos dentro de las coreografías. En la década del sesenta del siglo xx hubo un auge de esta modalidad artística ya de modo independiente en espectáculos estrenados en nuestro país. El francés Pierre Chaussat, mimo y profesor, formó alumnos que primeramente se presentaron en 1962 en la Sala Las Máscaras y, tras el regreso de su maestro a Francia, continuaron el desarrollo de la especialidad.

Yo recuerdo algunos filmes vistos durante los sesenta donde Marceau despliega su extraordinario talento en algunas de sus pantomimas clásicas. Ahora, aquí, tuve el privilegio de recibir una lección del más puro arte, pasadas cuatro décadas de aquellos primeros visionajes míos de sus creaciones.

El programa de su presentación estuvo conformado por dos partes: la primera recogió una selección de sus pantomimas de estilo, y la segunda, las pantomimas de Bip, famoso personaje ideado por él en 1947.

En los títulos iniciales ya se puede vislumbrar su preocupación por la realidad misma, su análisis filosófico, la síntesis de los avatares de la esencia humana. Preocupaciones existenciales como *La creación del mundo*, *El tribunal*, *Las manos* (prodigios de expresividad) y *Adolescencia, madurez, vejez y muerte*. Las joyas que significan sus pantomimas de estilo denotan la sabiduría del sagaz observador que luego reelabora sus imágenes en una síntesis depurada y trascendente del qué y el cómo para conformar un fresco de la vida y los seres humanos.

Indudablemente, como se ha dicho, la técnica debe ser un medio y no un fin. Esa es una de las lecciones de este mimo, puesto que a pesar de su larga carrera y el transcurso de los años, las esencias de sus obras no se han perdido, sino, por el contrario, se han enriquecido mediante el afán de comunicarnos ideas trascendentes con una sencillez conmovedora. Como han dicho los críticos, en él se conjugan los aspectos raigales del teatro y el espíritu de la danza, ha trascendido esas fronteras para fijar los rasgos fundamentales de sus conceptos de la pantomima clásica, ha creado una escuela y seguidores. Por supuesto, las generaciones recientes se han propuesto otras búsquedas y otros modos, pero seguramente esa negación dialéctica sólo puede ocurrir con el legado de un gran maestro.

En sus interpretaciones vimos y sentimos la presencia de los seres imaginarios con los que se relacionaba y percibimos las atmósferas y coloridos de los diferentes ambientes en los que se movía y desarrollaba sus acciones. Su mirada nos conduce al lugar y al objeto que se propone, y a la par nos devela las contradicciones inherentes al personaje mediante el lenguaje de su cuerpo, donde la precisión del movimiento de un brazo o sus prodigiosas manos, verdaderas obras de arte en sí mismas, nos revelan paisajes portentosos.

¿Dónde radica su condición de genio? ¿Por qué los públicos más diversos han reído, han suspirado emocionados y han ovacionado devotamente a este grande de la escena? ¿A qué se debe el silencio profundo de los espectadores a través del espectáculo y los aplausos enormes y cálidos que lo hicieron salir en reiteradas ocasiones al escenario? Todos sabíamos que estábamos presenciando el desempeño de un artista único e irrepetible que sobrepasó las barreras imprescindibles de las técnicas y del virtuosismo para regalarnos su mundo interior, dotado de una reflexión sensible sobre el género humano.

Marceau inyecta a sus criaturas, como a Bip, un delicado humanismo, evidenciado en *Bip, músico callejero* y en el deslumbrante fabricante de máscaras, real compendio de las manifestaciones caracteriológicas de los diversos individuos.

En *Adolescencia, madurez, vejez y muerte*, una de sus creaciones imperecederas, logra la síntesis del decursar de la vida. En esta, como en todas las piezas mostradas, la interiorización de los estados vividos mediante el arte del movimiento rodeado de silencio constituye una



El Ballet Nacional de Cuba presenta a

Marcel Marceau



Gran Teatro de La Habana
Sala García Lorca
12 de septiembre del 2005
8:30 pm.

de las razones que contestaría cualquier pregunta acerca de la genialidad. Cada uno de los estudios pantomímicos de la representación contó con un prólogo o estampa que incluía el nombre de la escenificación y la precisa alusión al contenido de la misma. Los mimos Blanca del Barrio y Maxime Nourissat realizaron estos sugerentes complementos a la labor del protagonista de la noche.

Realmente es esta una puesta en escena que será guardada para siempre como una presencia obligada cuando se hable de figuras excelsas que tuvimos la dicha de contemplar. Marceau deja la huella de un artista fascinante, dotado de una inagotable voluntad y entrega a su arte; la expresión gestual que brota de su intelecto privilegiado que supo asimilar las tradiciones de la Commedia dell'Arte, del cine mudo y de las representaciones circenses para recrearlas en un compendio expresivo y comunicar su visión del mundo, sus más genuinos sentimientos. Como él mismo ha afirmado: «He consagrado mi vida a crear mi propio estilo, he inventado una gramática y un lenguaje propios del mimo que lo liberan de su dependencia del teatro de palabra. Si las palabras crean una imagen en nuestra mente, nuestro cuerpo tiene que recrear después esa imagen».

FESTEJAR LOS CUARENTA Y CINCO AÑOS de permanencia de Luz María Collazo, Isidro Rolando y Eduardo Arrocha en Danza Contemporánea de Cuba podría ser el pretexto de *tablas* para acercarse a la Compañía, suerte de madre nutricia de la danza en la Isla. Ramiro Guerra, el fundador, ofrece en exclusiva para nuestra revista su extenso ensayo «Danza: amenazas y resistencia». Seguidamente Miguel Iglesias dialoga con Marilyn Garbey (quien ha coordinado este dossier) y expone sus conceptos

sobre la formación de bailarines del esencial colectivo. Jorge Brooks se sumerge en la huella de «la impronta negra» en la historia del núcleo. La brillante carrera de Eduardo Arrocha es sucintamente reseñada por Noel Bonilla. Isidro Rolando se confiesa en primera persona y a él y a Luz María Collazo, mujer de impresionantes belleza y talento, se dedica el reverso de contraportada, en una mítica foto de *Súlkary*. Valgan estas páginas como una contribución a la leyenda de la danza en Cuba, prodigiosa pero apenas estudiada.

Danza: amenazas y resistencia

Ramiro Guerra



¿CUÁLES SON LOS DESAFÍOS DE LA danza para el siglo XXI? Grande y compleja pregunta digna de un alarmante titular de prensa guerrerista del mundo actual. La palabra desafío se ha instaurado en la jerga contemporánea, según el diccionario, como provocación, afrontamiento, reto, riesgo, con sinónimos de bravar, arrostrar, reñir, batirse, contender, rivalizar, competir, disputar, palabras todas propias de contienda, peligro, confrontación, en fin, guerrerismo. Vivimos al borde del desafío, del reto guerrerista, del peligro de desaparecer o quizás sobrevivir, pero

precaramente. Época de vida o muerte que a diario nos ofrece por la tv las más frías imágenes de cataclismos ecológicos (terremotos, tormentas, volcanes en erupción, inundaciones, maremotos). El siglo XXI, que para muchos comenzó en la década del sesenta del XX, no ha escatimado en revoluciones, vueltas hacia atrás y hacia delante, pandemias, destrucciones ecológicas manipuladas por el hombre, cambios sociales sorprendentes, gente protestando por las calles a favor o en contra de las armas policiales, el despertar de cada día en la inseguridad de la destrucción solapada o abierta del terrorismo. Cada día se cuece una nueva intriga, que provoca, desafía y reta al ser humano y su supervivencia. ¿Y la cultura qué? ¿Y las artes qué?

Focalizándonos en esa tierna compañera de nuestro ser como artistas de la danza responsables de la acción estética universal, nos lanzamos a la reflexión del fenómeno para indagar sobre las tendencias que nos inclinan hacia allá, hacia acá, hacia el devenir tan precario del hombre y la mujer del siglo XXI. Hurgando en las últimas décadas nos encontramos frente a fuertes estremecimientos en los códigos danzarios. El academicismo ballético, la danza moderna devenida «contemporánea», van también a romper con los estamentos técnicos de siglos atrás por los bruscos cambios de los ismos del siglo XX. Pero esas rupturas paradójicamente van a deglutir a la anterior para engrosarla con los movimientos cotidianos, con las técnicas extradanzarias de las artes marciales, el yoga, nuevas y parciales invenciones como las de la *contact improvisation*, la técnica Alexander, la ideokinética, el uso de energía de soltura, etc. Ese es el actual mundo de las técnicas codificadas y sus alternancias con otras corrientes de movimiento actuales.

¿Pero qué decir de la improvisación, técnica de la danza decodificada? La improvisación se ha impuesto como un juego peligroso en su entorno espacial, dictado por lo imprevisible, lo espontáneo cinético y lo emocional que, compartido en un escenario o en cualquier otro espacio, puede causar encuentros y desencuentros entre bailarines y hasta no bailarines. La improvisación puede decirse que es uno de los fuertes desafíos de la danza de hoy. Pocos bailarines del mundo actual dejan de sentirse atraídos por esa ruptura de códigos que es gestar una acción danzaria al momento y dentro de situaciones ajenas a lo previsible, dictaminadas por el azar de la espontaneidad provocada por el juego de mente y cuerpo hacia el posible peligro de quizás la colisión con el piso o con otros cuerpos y la pérdida de la tensión gravitatoria. ¿No es esto una correspondencia con la inseguridad de la vida en la sociedad que nos ha tocado, edad de la paradoja con basamento en lo precario, lo inmediato y lo peligroso?

Por otro lado ha aparecido una nueva tendencia individualista entre los bailarines de ser cada uno su propio maestro, como dueño de su propio cuerpo y por lo tanto propio dictaminador de su expresividad cinética. Lanzando al diablo los significados danzarios, el bailarín actual no quiere comprometerse con ideas que podrían ser obsoletas en poco tiempo (años, meses, días). Quiere bailar por aquí, por allá, viajar, trasladarse y sólo dejarse atrapar por algún creador coreográfico por poco tiempo. William Forsythe aceptaba en su compañía de Frankfurt a todos los bailarines disidentes de las grandes compañías europeas, bajo contrataciones abiertas a posibles cancelaciones y con posibilidades de volver a voluntad.

Las pocas compañías estables a nivel mundial necesitan tener un personal de repuesto para llenar cualquier vacío, sobre todo en las giras internacionales, en que los cambios de público, escenarios y gustos son bien tentadores a ese instinto que lleva constantemente al desplazamiento por el mundo desde Noverre hasta Isadora Duncan, pasando por las huestes de los Ballets Rusos o los disidentes soviéticos, atraídos por los atractivos de la mecas danzarias o los festivales y certámenes mundiales que ponen en excitación el afán andariego secular de los artistas de la danza.

Parece necesario admitir que el mágico mundo de las divas y divos de la danza que hacía perder la respiración a los grandes públicos ya desde el siglo XIX y que se resumirá en el solo nombre de su apellido (Pavlova, Nijinsky, Ulanova, Fonteyn, Alonso, Nureyev, Graham) haciendo estallar los aplausos en medio de las funciones, prácticamente desaparece y quedan sólo algunas imágenes de ellos en libros, fotos y



La improvisación se ha impuesto como un juego peligroso en su entorno espacial, dictado por lo imprevisible, lo espontáneo cinético y lo emocional que, compartido en un escenario o en cualquier otro espacio, puede causar encuentros y desencuentros

Nayara, mira pero no toques, de Samir Akika



filmes llevados al video de aquellos gloriosos días de asombro escénico. Actualmente hay millares de bailarines con pasmosas técnicas, de hermosas complexiones, salidos de escuelas estatales o privadas que se mantienen regados por todo el mundo, pero el misterio de aquellas personalidades estelares sólo queda en la memoria y los escritos de quienes las vieron. Los actuales salen de las escuelas en que han sido formados desde pequeños con todos los códigos danzarios que los hacen capaces de grandes alardes de virtuosismo, pero sin la mágica atracción escénica de aquellas estrellas que han ido desapareciendo por la edad. El bailarín actual gusta de la velocidad, del desplazamiento por el orbe y el cambio de manos de los creadores coreográficos, quienes por su parte también comienzan a escasear. He aquí asimismo uno de los desafíos del siglo XXI: la desaparición estelar de figuras sin el relevo inmediato tan necesario y adecuado. Sólo la permanencia de las compañías de

algunos coreógrafos ha permitido poder aún disfrutar de las obras coreográficas de Balanchine, Nikolais, Limón y Graham, no sin grandes conflictos a veces, como ha sido la de esta última en que por desavenencias entre el director heredero de Graham y los bailarines dejó de funcionar por algún tiempo, hasta que los tribunales determinaron que la obra artística no podía ser manipulada por nadie pues era un bien cultural por arriba de determinadas leyes generales.

Otro de los fenómenos que amenaza la danza en los prolegómenos del nuevo milenio es el desdibujamiento de las fronteras en relación con otras disciplinas artísticas. Las artes plásticas, por ejemplo, han salido del lienzo para hacer instalaciones y performances, a veces con uso de acciones danzarias, lo cual quiere decir que la espectacularidad teatral ha hecho más abiertos y difusos sus espacios expresivos, al mismo tiempo que la arquitectura se ha entregado al ritmo urbano y los intereses de las grandes edificaciones se llenan de espacios para el goce del ocio, el comercio y los medios de comunicación galopando por salones, pasillos y lobbys de hoteles, aeropuertos y centros culturales, por nombrar sólo algunos de esos lugares urbanos. Las innovaciones del teatro actual hacen que los actores y las puestas en escena tengan un marcado uso de acción danzaria en el movimiento de los actores, mientras que el género de la danza-teatro ha irrumpido en el orbe, de New York a Hong Kong, pasando por Europa y Latinoamérica.

En la actualidad no hay grupo de rock y otras manifestaciones musicales escénicas cuyos intérpretes no dejen de bailar furiosamente mientras cantan delante de un grupo de bailarines que los apoyan aún con mayor frenesí, partiendo de Michael Jackson y Madonna hasta los salseros y raperos cubanos de la última promoción. La globalización, tan temida como inminente, hace que cada día géneros o estilos muy particulares de naciones del mundo hagan escuela con bailarines dentro de otros países. Ejemplo de esto lo tenemos en la danza flamenca española, que empezando por los japoneses ahora se instaura en Latinoamérica con visa y pasaporte nacional y gran atracción del público. Casos como este se amplían hacia los géneros del tango, el jazz y últimamente el llamado hip-hop (versión actualizada y tecnificada del urbano break dance) y hasta se habla ahora del funky, al parecer una nueva manifestación de un folclor urbano que se organiza en compañías ambulantes para frenetizar a las juventudes del nuevo milenio. Esto sin contar con los rituales danzarios multitudinarios que se han dado en llamar eventos de «tecno-dance», que en fines de semana hacen emigrar a miles de jóvenes de ambos sexos hacia focos festivaleros, donde la pastilla éxtasis hace sus estragos drogadicticos.

Por otro lado, la danza ha penetrado en los ámbitos deportivos con la creación de la gimnasia artística femenina y la aerobia, una con sus cintas, aros y bastones con uso de música y cuerpos femeninos bien entrenados en bellas demostraciones cinéticas, mientras que la otra muestra en acción figuras masculinas y femeninas con fuerte ímpetu rítmico de verdaderas coreografías deportivas. Otras incursiones del factor danzario aparecen en las acuáticas evoluciones de las nadadoras, ya en parejas, tríos o grupos de hermosos trabajos también musicalmente acompañados dentro de las instalaciones de amplias piscinas deportivas. Esos espectáculos trascendieron hasta el cine en las décadas de los cuarenta y cincuenta cuando Esther Williams, una bella campeona olímpica, se constituyó en estrella de musicales hollywoodenses con espectaculares lanzamientos de trampolines para sumergirse en piscinas construidas escenográficamente entre humo, fuegos y chorros de agua, rodeada de ninfas natatorias y ella como

Ha aparecido una nueva
tendencia individualista
entre los bailarines
de ser cada uno
su propio maestro,
dueño de su propio
cuerpo y por lo tanto
propio dictaminador
de su expresividad
cinética. Lanzando
al diablo los significados
danzarios, el bailarín
actual no quiere
comprometerse
con ideas que podrían
ser obsoletas
en poco tiempo

FOTOS: CORTESÍA DE DCC



La rebambaramba, de Ramiro Guerra

Venus triunfante en medio de musculosos tritones deportivos dentro de una estética luminosa de glamour hollywoodense, bien capaz de engrosar los bolsillos de las grandes productoras, en este caso la Metro Goldwyn Mayer. No puede olvidarse tampoco la acción danzaria de los patinadores y patinadoras de hielo o de ruedas que también tuvieron su auge cinematográfico en el cine con otra olímpica estrella que fue la noruega Sonja Heine por la década de los cuarenta. Recientemente y por vía de la moda retro esas manifestaciones deportivas han creado espectáculos que se presentan en hoteles con piscina, aun en Cuba por varios grupos bien entrenados no sólo en la natación sino también en la danza, por cierto con mucho gusto y pericia creativa.

De más está decir el enorme éxito que ha tenido la inclusión de la danza en los megaespectáculos de inauguración de las Olimpiadas en los últimos años. Ya las celebradas en España se lanzaron a un deslumbrante show músico-danzario-deportivo, que fue quizás superado en las Olimpiadas australianas en una delirante exhibición de aspectos danzarios desde las manifestaciones aborígenes hasta el tap, y la creativa secuencia coreográfica del sueño acuático que hizo volar por los aires magníficos armazones de fantásticos seres submarinos que recrearon un mar poblado de fantasías acuáticas, rodeando a una niña soñadora que fue volatilizada por asombrosa técnica mecánica para lograr subacuáticas imágenes en el espacio aéreo del gran estadio de Sidney.

Siguiendo este estilo megaespectacular que la tecnología contemporánea internacional ha permitido desarrollar y que por supuesto ha atraído a miles de espectadores de todo el mundo está ubicado el famoso Cirque du Soleil canadiense, fuertemente apoyado en la danza. Si hasta algunas décadas atrás la acción circense hacía que sus artistas no perdieran sus valores dentro del ámbito de proezas entre equilibristas, malabaristas, domadores de animales, trapecistas y payasos, el circo actual ha decidido mostrar a sus artistas también dentro de habilidades danzarias, unificando la proeza física de sus números dentro de un molde estético danzario que ha sorprendido a los grandes públicos del orbe. El Cirque du Soleil ha sido capaz de,

utilizando todos los sistemas teatrales (música, iluminación, escenografías, danza, textos dramáticos) dentro de sus presentaciones, crear un nuevo género, el de circo-danza, que emula con el de danza-teatro, donde una nueva clase de artista de expresividades físicas llevadas al límite de las posibilidades del riesgo físico es capaz de levantar en vilo las expectativas de la percepción del público que lo observa bajo su carpa, en escenarios teatrales o en la imagen del video. Grandes grupos de especialistas trabajan en la confección de sus espectáculos a manera de apretado team para conformar las superproducciones que después mantendrán por varios años en giras por todo el mundo, asombrando con el uso infrecuente de sus espacialidades (el suelo, el aire, los desplazamientos por el espacio aéreo de los artistas, las apariciones y desapariciones más allá del espacio visible), recreando una nueva imagen de la energía física dentro de lo milagrosamente mágico de la espectacularidad teatral a gran nivel tecnológico, un entretenimiento que deja de ser banal para convertirse en una experiencia visual de alegre asombro, ya que el humor alumbra las acciones físicas de un nuevo estilo de payaso, más bien de excéntricos físico-musicales danzantes que han cambiado la imagen del atontado acto payascesco para convertirse en un picaresco ente comunicador de extrañas y renovadoras expresiones del humor contemporáneo.

Después de haber incursionado por varias situaciones en que la danza ha sido tomada en préstamo por otras disciplinas tanto artísticas como deportivas para alimentarlas, nos surge la preocupación de que al ampliar sus fronteras hacia otros espacios culturales, los suyos puedan hacerse cada vez más borrosos corriendo el peligro, como dije anteriormente, de desdibujarse dentro de sus específicos contornos en una especie de ecumenismo globalizante en que ocurra una contaminación que al mismo tiempo que la pueda enriquecer también la pueda disolver en otros componentes culturales. Además se corre el peligro que la globalización plantea en general de abrir un futuro hacia la desaparición de la individualidad y las identidades sociales para conformar un compacto y tecnológico bloque de universal trascendencia dominada por un poder basado en la materialidad de un cotidiano dado sólo a la espectacularidad, donde lo espiritual extracotidiano de las artes se desdibuje en un hedonismo superficial en que lo emocional y los sentimientos personales

se conviertan en simulacros de la realidad y no en reales acontecimientos enriquecedores del espíritu humano.

Dado que la lógica cultural de las últimas décadas del siglo xx y los comienzos del xxi es la del llamado posmodernismo, veamos algunas de las características del mismo para confrontar a la danza con ellas, lo que nos permitirá acercarnos a los posibles peligros y también a una preventiva resistencia. El importante ensayo de Jameson, «El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío», nos servirá de guía para ayudarnos a dilucidar quizás, aunque someramente, algunos de estos fenómenos que están apareciendo en el arte de la danza últimamente.

Probablemente la primera realidad que tengamos que afrontar sea la de la desaparición de las antiguas fronteras entre la alta cultura o de élite y la de masas o comercial, lo cual equivale a que el arte instaurado a partir del Renacimiento como producto del artista especializado e individualmente capaz de crear obras maestras desaparece como creador omnímodo de modos, lenguajes y técnicas de producción artística reveladoras de su personalidad y de su tiempo y espacio, para dar cabida a otro artista comprometido con un arte contaminado con el gusto de las masas, el cual ha sido determinado por el mercado y la popularización de los medios de comunicación. Esto puede muy bien explicar la desaparición de las grandes divas y divos de la danza para abrir el paso a una formación de nueva generación de bailarines tecnificados y con alto nivel de ejecución para servir a los intereses comerciales de las grandes compañías surgidas al calor de la comercialización, que por otra parte ha podido elevar sus niveles de calidad en los espectáculos de comedia musical, cabaret y variedades junto a las bandas musicales o en la cinematografía musical. El cine ha podido ser, quizás, la manifestación artística que ha sido capaz mayormente de asimilar todas las artes espectaculares con mayor brillo y permanencia en la danza, sobre todo después de la aparición del video-cine. Sin embargo, en el cine norteamericano, productor de una larga lista de éxitos en ese género de la comedia musical desde la década de los cincuenta, después de *Hello Dolly* y *Cabaret* ha languidecido progresivamente de los ochenta hacia acá, largo impasse que sólo *Chicago* ha sabido renovar con su excelencia y varios Oscars a su favor en 2003. Por otro lado, en las óperas-rock de Lloyd Weber, con excepción de *Cats* (prácticamente un ballet cantado), la danza está apenas presente en las obras de ese autor que tanto ha elevado el género en las últimas décadas.

Hay otro rasgo que puede afectar la danza, pero que sin embargo pienso que le ha servido como ampliación de horizontes, si se mira sin prejuicio la situación, y es el populismo estético. Este último ha empujado en líneas generales hacia el gusto y «la fascinación por el panorama degradado del kitsch», según Jameson, mirando panorámicamente hacia la cultura de los seriales televisivos, los filmes de bajo nivel hollywoodenses, la literatura amorosa, las biografías, la novela detectivesca o policíaca, la de horror gótico, la ciencia ficción o la narrativa fantástica. En la danza, además del folclor tradicional, el folclor urbano ha creado nuevas formas como la salsa o el break dance, devenido hip-hop al enriquecerse con las técnicas de la danza contemporánea. Ello crea un cinetismo inquieto juvenil muy popular que ha permitido la confección de espectáculos como *Stomp out Loudy* que ha recorrido Norteamérica y los festivales europeos y ha llegado con su filmación en video-cine a la intimidad de los hogares por la pantalla televisiva internacional. La danza es una de las artes más permeable a cualquier influencia tanto de arriba como de abajo del

conglomerado social sin ningún prejuicio. Para nadie es un secreto que la danza académica surgida en Europa en el Renacimiento vino de los pasos y movimientos de las danzas rurales del folclor de los distintos países, que primeramente conformaron las danzas cortesanas y más tarde por mano del maestro de danza fueron convertidas en el vocabulario de la danza de academia en la época de Luis XIV de Francia. Desde la polka y el vals hasta el jazz de los negros norteamericanos con su charlestón y demás danzas hasta el rock, la danza teatral internacional ha enriquecido su vocabulario y ha asimilado los movimientos soneros y salseros caribeños hasta los límites del virtuosismo.

Otro rasgo de la posmodernidad que puede influir de una u otra manera sobre la danza es el llamado «canibalismo al azar de todos los estilos del pasado», según Jameson denomina a la acción de la moda retro o de la nostalgia, sentimiento que se materializa en aquel refrán de que «todo tiempo pasado fue mejor» y que dirige su mirada hacia lo acontecido que ha dejado huellas de tiempos mejores o situaciones más halagüeñas, sociales o individuales, vistas desde el presente.

Es lógico que, dadas las experiencias de los últimos quinquenios en el acontecer internacional y la precaria situación del mundo actual, el mirar al pasado resulte reconfortante frente al presente catastrófico y al futuro de recia incertidumbre. La música y la danza quizás sean uno de los más atractivos ganchos hacia el confort de lo dejado atrás ligado a los buenos recuerdos capaces de levantar la nostalgia hacia el concepto del término portugués tan suave y acariciante fonéticamente de *saudade*. De ahí aquel otro refrán de «que me quiten lo bailado», retador al presente limitador. Quizás la coreógrafa que más ha resumido esa inquietud al volcarla en sus creaciones danzarias sea Twyla Tharp, quien supo encontrar en el ball room de los espectáculos de salón de los años cuarenta una nueva imagen del clásico *pas de deux*, o en el paso de marcial coquetería de la majorette que guiaba con su bastón las bandas en los desfiles, por los años treinta, en el percutivo virtuosismo del tap de Bill Robinson o en el twist de los setenta y en el rock'n roll presliano de los cincuenta, la manera de revivir una nostalgia tipo Astaire-Rogers de los musicales de la RKO, la mecanizante disciplina de las muchachas de los coros del Radio City Music Hall, o la coquetería racial de las bailarinas negras del Cotton Club newyorkino. Esos fueron los años de los diseños art déco coreográficos de Busby Berkeley en el cine, revividos ahora en las movilizaciones escénicas de los bailarines irlandeses de los espectáculos del River Dance, con sus intrincados zapateados que nada tienen que envidiar a los taconeos del flamenco español. En Cuba tenemos una sorprendente exaltación de este último estilo con bailarines, tocadores y cantantes bien calificados que parecen querer recobrar los bríos de las antiguas sociedades españolas que varias décadas atrás en sus romerías mantenían vivas sus raíces danzarias, tanto los nacidos en la península como sus hijos e hijas ya cubanos.

Otra de las interesantes situaciones danzarias que ha provocado ese rasgo del retro en el mundo actual danzario son las versiones de los ballets clásicos a la manera del sueco Mats Ek en que *Giselle* y *El lago de los cisnes* han revelado nuevas imágenes de los originales con una autenticidad insuperable, al extremo de que las mismas han ingresado en el repertorio de la Ópera de París con la misma categoría que aquellas de donde provienen. Esa manera de ver el pasado también ha sido utilizada por el inglés Matthew Bourne en una trepidante versión con los cisnes masculinos que ha resultado de indudable belleza. El francés Roland Petit no ha quedado a la zaga haciendo aparecer al

príncipe como mujer y a su madre la reina como un personaje ambivalente de padre-amante-hechicero, enfrentados al mundo de los cisnes ya masculinizado por Bourne.

Pero posiblemente sea el concepto de hiperespacio el más relacionado con la danza, ya que según Jameson «la vida diaria de hoy y su lenguaje cultural están dominadas por categorías de espacio y no de tiempo». El concepto de una sociedad del espectáculo y «el simulacro como copia idéntica de un original que nunca ha existido» según también especifica Jameson, ha sobrevalorado los megaespectáculos desarrollando una hiperespacialidad que se ha impuesto como uno de los atractivos más fuertes de la posmodernidad para los grandes públicos, ya que estos sienten ese acontecimiento como un desafío a la inacción física del espectador audazmente provocado hacia otro tipo de percepción establecida por siglos ante la bidimensionalidad de los edificios teatrales al uso. Los festivales europeos han desarrollado un gusto por esa novel experiencia perceptiva, lo cual hace pensar que sea una ganancia para



la danza en los últimos tiempos. Sin embargo la masividad no siempre ha sido acogida por importantes sectores de poder en el convulso mundo de contradicciones que vive la sociopolítica del planeta. Lo que se puede ver, oír y entender en esos megaespectáculos para grandes mayorías se ha convertido en ocasiones en tergiversados temores para ciertas capas directrices culturalmente establecidas en el poder, dando lugar, según el mismo Jameson, teórico bien de izquierda, a «lamentables consecuencias de la intromisión de la política o los partidos en el arte».

Personalmente he vivido uno de esos acontecimientos señalados cuando monté el *Decálogo del Apocalipsis* que debió movilizar un gran público a lo largo de dos horas alrededor del Teatro Nacional de Cuba en 1971. Estaba ya bien entrada la fase del posmodernismo internacional, aunque no había llegado aún oficialmente a nuestros lares, pero me hice eco del mismo, con un mensaje bien desacralizador, por cierto, del mundo exterior en la década de los sesenta,

usando elementos plásticos escenográficos dentro del arte psicodélico en boga en esos momentos en el mundo. Eran utilizados los diez famosos mandamientos del decálogo judeo-cristiano con significaciones inversas al original y así cada episodio mostraba metafóricamente un juego coreográfico de inversiones tales como el de Matarás, Fornicarás, Deshonrarás padre y madre, Robarás, etc. Este megaespectáculo debía ser seguido por un gran público pues no había control de entrada al mismo a través de los usuales boletos, sino que era de libre acceso. La audiencia debía trasladarse siguiendo cada una de sus secciones a lo largo de jardines, fuentes, escaleras, parqueos, los lobbys de las dos salas del teatro, andamios de construcción (el edificio no estaba aún del todo terminado en alguno de sus exteriores), el garaje gigante en forma de rampa que daba entrada a las escenografías, la azotea del edificio y ventanas y salientes de las paredes, etc. Se instalaron equipos lumínicos y sonoros para proveer cada área (doce en total) de medios suficientes para crear atmósferas teatrales, aun al aire libre, y posibilidades para que pudieran ser oídas la música en vivo y la grabada, más la emitida por cantos y textos en boca de los bailarines. Tal desbordante expresividad creó una gran expectación en nuestro medio cultural de aquellos años y más aún dentro de la dirigencia cultural de la época, que atemorizada ante la magnitud del acontecimiento decidió suprimirlo, lo cual hizo perder un año de trabajo y un enorme gasto de vestuario y elementos escenográficos, así como de la instalación de equipos, negando posibilidad del estreno de la obra. Cosas de este tipo son recurrencias en los cambios político-culturales ocurridos en el siglo xx que han dejado huellas negativas en los desarrollos culturales dirigidos al nuevo milenio, sobre todo en los países subdesarrollados del Tercer Mundo.

Por último haremos una incursión en otro de los rasgos del posmodernismo que ha dejado nefastos efectos en la cultura, especialmente la danza: la cosificación de la obra de arte, es decir, según Jameson, la intensificación del comercialismo en la obra artística, con lo que podemos asistir a paradójicos acontecimientos como el de Van Gogh, quien se suicida sin haber vendido cuadros que marcaron un hito en el modernismo plástico del siglo xx y que ahora se venden en subastas públicas por millones de dólares para algunos de ellos ir a adornar las paredes de las multinacionales del mundo. Si ese fenómeno ha enriquecido a algunos plásticos del orbe y a los arquitectos de los países desarrollados, el mundo teatral, especialmente el de la danza que no produce objetos, sino que solamente propone a sus sujetos, los bailarines, como objetos ante el público para comunicarle ideas expresivas significantes, ha dejado de ser una atracción para la compraventa del talento artístico. Una clase artística que tiene sólo el cuerpo como oferta intelectual sufre esa carga y debe hacer adaptaciones nada propicias al desarrollo de su arte, la danza. Hay que tener en cuenta que el bailarín debe comenzar desde la niñez a conformar su cuerpo para los requerimientos técnicos que le permitan mostrar sus habilidades, y está limitado como los deportistas por la edad, la alimentación y las largas sesiones de entrenamiento diario para mantenerse apto, más la intensidad de las presentaciones teatrales que le exigen no sólo un dominio físico sino también psíquico para interpretar las ideas que el creador coreográfico le exige transmitir ante el público. Por otra parte, necesita de locales especializados con tabloncillos, como suelo y calzado adecuado para ensayos y funciones y debe ser capaz de mostrar su cuerpo en escena desde el límite de la desnudez hasta el de portar sobre sí las más elaboradas vestimentas como son las del teatro oriental del Kathakali hindú, el Kabuki japonés o la Ópera China. Teniendo todo esto en cuenta nos encontramos que



Medea y los negreros, de Ramiro Guerra

Es lógico que,
dadas las experiencias
de los últimos
quinquenios
en el acontecer
internacional
y la precaria situación
del mundo actual,
el mirar al pasado
resulte reconfortante
frente al presente
catastrófico y al futuro
de recia incertidumbre

es la clase artística peor pagada del mundo, igualmente que la del coreógrafo, cuyos derechos de autor también son bajos y no siempre remunerados cabalmente. Para poner todo eso en acción ha surgido comercialmente el empresario, quien costea frecuentemente los gastos de la puesta en escena, promueve giras y, desde luego, cobra la mayor parte del botín, sin tener la gran mayoría de ellos la cultura de un Diaghilev para los ballets rusos o la de Hurock en Norteamérica en épocas pasadas. Esa situación determina la manipulación del repertorio de la mayoría de las compañías actuales, grandes o pequeñas, existentes en el mundo, que han venido a conformar un estilo danzario de brillantez técnica, a partir de bailarines que en colectivo hacen entregas banales, pero de gran entretenimiento, bien cargado de ausencia emocional en la llamada por Jameson «mengua de los afectos», todo lo cual se materializa en una total disminución de la emocionalidad individual. Se hace uso de efectos humorísticos más o menos satíricos o irónicos y una fuerte búsqueda de contacto con el público, hablándole directamente, invitándolo a bailar e incluso haciéndolo subir al escenario, junto con otros trucos de seducción, de cercanía con el auditorio. Un ejemplo vivo de esto aparece en un programa del Festival Itálica de Sevilla, efectuado en el año 2003 a propósito de la presentación de la más que excelente compañía portuguesa, Gulbenkian, cuando aparece esta nota en el programa sobre una de sus obras, *Minus 7*, como «un compendio de fragmentos de *Zachacha*, *Sabotage Baby*, *Anafaza* e *PasoMezzo*, coreografías de Ohad Naharin, rehechos y adaptados a las características de los intérpretes del Ballet Gulbenkian». El resultado es una obra divertidísima donde, como en pocas otras, los movimientos y las ideas fluyen combinadas con sutileza, profundo humorismo, gracia y mucha alegría. Utilizando varias composiciones musicales que van desde el chachachá a la bossa nova, *Minus 7* se revela llena de sorpresas y contrastes. Nela Ohad Naharin rompe en esta pieza con todas las barreras entre los intérpretes y el público. *Minus 7* se baila con veinticuatro bailarines. Este estilo complaciente lo vemos también en obras de Danza Contemporánea de Cuba, con algunas de excelente factura como *El placer del riesgo* de Joaquín Sabater, y uno de los últimos estrenos, *Compás* de Jan Linkens, que muestran ambas las mismas características de las expuestas en el Gulbenkian, y otras, la mayoría, de mediocre o pésima calidad, montadas para viajar una que otra vez al año por festivales europeos, y desde luego bajo la égida de algún aprovechado manager extranjero.

Todo lo dicho nos lleva al callejón sin salida de un espectáculo danzario que no juega con la abstracción de búsquedas personales, gusten o no, como las de Cunningham, Nikolais o Balanchine, sino un tipo de abstraccionismo comprometido sólo con los aspectos de brillantez técnica colectiva, si es posible, suprimiendo la individualidad del solista, para engarzarse en juegos cinéticos vivos, aunque a veces alegremente violentos y/o eróticos de acciones danzarias no emotivas, por supuesto, con ausencias premeditadas de dramaturgias conflictivas o narraciones, personajes o atmósferas emocionales que puedan poner en peligro la búsqueda de una comunicación fácil y amena con la audiencia. Cuando se sale de estos espectáculos abandonamos la sala bien convencidos de la magnificencia de la ejecución de los bailarines y bailarinas, de su belleza y hermosura física, y de su esfuerzo por agradar al público, lo cual logran con todo tipo de «gancho» escénico: movimientos bien delineados, textos dialogados dirigidos al público o entre sí, contacto hasta físico con la audiencia, pero eso sí, nada de reflexiones perceptivas, nada de comunicación emotiva, nada de significaciones o misteriosas señales de ideas provocativas, riesgosas o desafiantes. Nada debe turbar

la cosificación comercial del arte danzario de nuestros días. Es como un rico obsequio envuelto en un bello papel con un hermoso lazo para regalo de aniversario o cumpleaños, aunque cuando abras el encantador paquetico en tu casa no encuentres más que una tonta engañifa de aburrido gusto. Entonces rápidamente lo olvidas y te acuestas a dormir.

Afortunadamente algún que otro violador del síndrome de la banalidad aparece sorpresivamente para agredir con verdades al muelle público que se atreva a afrontarlo. Tal es el caso del grupo londinense de Lloyd Newson y sus huestes aguerridas. Le doy la palabra a Noel Bonilla, joven crítico de la nueva hornada cuando recientemente nos ha hablado de sus impresiones en un Festival de Otoño parisino en que tuvo la suerte de «empatarse», como decimos en Cuba, con el fenómeno insólito de quienes tienen todavía el coraje de decir cosas malditas para públicos reales de la danza no complaciente de hoy. Démosle así a Noel el verbo:

DV8 Physical Theatre, importante compañía inglesa, conocida entre nosotros por sus videos-danzas, estrenó el espectáculo *The Cost of Living*. Su coreógrafo, el australiano Lloyd Newson, quien rechaza la danza «como una variante de arreglo floral, se ocupa de cultivar las plantas espinosas,

venenosas y las enredaderas. Es entonces su baile una suerte de jardín no apto para los paseos agradables, sino para la exposición de una naturaleza humana bien compleja e insolente». Con la coreografía de *Dead Dreams of Monochrome Men*, de 1988, deja clara su homosexualidad y su poética de un teatro físico. Propondrá en lo adelante una danza cruda, carnal, ultrajante, sin afeites ni melindres. Baile que «emerge a partir de la exclusión y narra acontecimientos específicos y extremos para ilustrar ciertas condiciones de nuestra sociedad». Sin contoneo ni dandismo, sin hacer concesiones esnobistas, el espectáculo de DV8 nos involucra como performers o receptores en una verdadera aventura colectiva. En oposición a la era donde todo es mercancía, el coreógrafo concede a los seres humanos un valor absoluto. Tal es el leitmotiv de *The Cost of Living*, alternativamente subtulado *Can we Afford This? (¿Podemos permitirlo?)*, pieza para diecisiete bailarines-actores creada para el Festival Olímpico de las Artes de Sydney 2000. Propuesta netamente física, de grandes y rápidos cambios estructurales y espaciales, de intérpretes entrenados para defender sus partituras, danza de situación y emoción, venida de la disyuntiva de lo que somos y de lo que pensamos que debemos ser. Denuncia cómo nos camuflajamos en el conformismo, nos disimulamos detrás de las máscaras, sonreímos, simulamos, para ser invitados al baile, pero ¿qué ocurre cuando no aparentamos? De eso nos habla el espectáculo. (...) DV8 se quita las máscaras con un humor devastador presentando morfologías y caracteres diversos para elogiar la diferencia en una suerte de cabaret simbólico. *The Cost...* es un verdadero set de excluidos, mezcla de bailarines clásicos que no pudieron hacer carrera pues sus cuerpos no se ajustaban a las «normas», a un bailarín obeso, a un bailarín mutilado y excepcional, a una junkie traviesa y arrepentida, etc., para entretener un sainete que flirtea con el mal gusto desde la ternura y la pertinencia absoluta de lo diferente.

Premio Fernando Ortiz a Katherine Dunham

Un recordatorio que a propósito del arte danzario no puede faltar a estas páginas, es el otorgamiento el pasado verano del Premio Internacional Fernando Ortiz a la bailarina y coreógrafa estadounidense Katherine Dunham, cuya obra es uno de los pilares del surgimiento de la danza moderna en el siglo XX.

En la ceremonia, realizada el 15 de julio en el Centro Hispanoamericano de Cultura, el presidente de la Fundación Fernando Ortiz,

Miguel Barnet, entregó a July Belafonte el Adyá que simboliza el Premio para que esta lo trasladara a Dunham, de noventa y seis años, imposibilitada de asistir al acto. Allí, tanto Miguel Cabrera, historiador del Ballet Nacional de Cuba, como Ramiro Guerra, Premio Nacional de Danza, elogiaron la trayectoria de la también pedagoga, quien a través de su arte y de su enseñanza supo imprimir a las bases del nuevo arte danzario la raíz africana.

La Compañía JJ, de Johannes García, despidió la velada, a la que asistieron numerosas personalidades de la danza y la intelectualidad cubanas.

LAS LÍNEAS QUE SIGUEN SON SÓLO UNA estación de mis encuentros con Miguel Iglesias, donde, tratándose de él, la danza ha sido el tema principal. Faltan muchos tópicos por abordar, pero esa es tarea para el futuro. Agradezco a Mercedes Borges el impulso inicial. A Isidro Rolando su memoria lúcida. A Jorge Brooks su hospitalidad. A Iván Giroud la solidaridad. A Miguel Iglesias la pasión. A Omar Blanco la paciencia.

¿Cómo transcurre una jornada de trabajo de Danza Contemporánea de Cuba (DCC)?

Comenzamos la mañana a las 9.30 am, con clases. Un grupo se entrena en ballet y otro grupo en danza porque esa combinación es la que hace posible el equilibrio técnico de cada bailarín. Aunque no sólo con ballet y técnica cubana de danza moderna se puede hacer todo lo que hacemos nosotros. Por eso buscamos talleres de composición, improvisación, relajación, soltura, técnica de vuelo, para actualizar de una forma u otra las posibilidades expresivas de cada uno de los bailarines.

Después vienen los ensayos y se realizan en dependencia de los nuevos montajes, de la necesidad de mantener el repertorio de la Compañía. Trabajamos hasta las 4 de la tarde. Así es la cotidianidad. Cuando realizamos las temporadas la dinámica es diferente.

Bailo con 45 pares de pies

Entrevista a Miguel Iglesias

Marilyn Garbey



FOTO: CORTESÍA DE DCC

Miguel Iglesias y Diana Alfonso en *Con Silvio*, de Marianela Boán

¿Cómo logras mantener la disciplina en una Compañía donde se aglutinan cuarenta y cinco bailarines, un nutrido personal de apoyo y, hasta hace unos días, unas precarias condiciones de trabajo?

Es muy difícil, porque los jóvenes creen que lo importante es la función y descuidan el quehacer cotidiano. Si no te esfuerzas día a día no alcanzarás la perfección. Creo que sólo con disciplina se mantiene viva la espontaneidad y se logra crear improvisaciones valiosas para los nuevos montajes. Tal vez no lleguemos nunca a la perfección, pero hay que intentarlo con dedicación y disciplina.

Los bailarines de DCC son muy jóvenes, con un promedio de edad de veinte años. Entre los profesores se encuentran figuras ya legendarias como Luz María Collazo, Isidro Rolando, quienes llevan cuarenta y cinco años en la Compañía. Otros como Dulce María Vale, Isabel Blanco, Luis Roblejo, Margarita Vilela, Leonor Rumayor, Eddy Veitía y Jorge Abril fueron bailarines reconocidos en otra etapa de la agrupación. ¿Cómo dialogan estas generaciones?

La Compañía fue fundada hace cuarenta y seis años, por Ramiro Guerra. Isidro y Luz María entraron un año después de la fundación. Isabel, Leonor y Margarita llegaron en el 71, egresadas de la primera graduación de la ENA.

Luis Roblejo en el 78, Jorge Abril en el 81, yo llevo treinta años aquí. Los jóvenes no pueden olvidar la historia que hicieron los veteranos porque esa historia les pertenece.

Nosotros tratamos de poner en el disco duro de estos muchachos toda nuestra experiencia e intentamos imprimirles mayor rapidez en el aprendizaje porque la vida de hoy en día requiere más preparación. En los años fundacionales toda la actividad de la Compañía giraba alrededor de Ramiro. Con el transcurso de los años devino una agrupación donde coexisten varias personalidades creadoras, incluso de otros países. Por esa razón los bailarines necesitan una preparación rigurosa. Ellos trabajan con Jan Linkens, coreógrafo holandés con formación y características neoclásicas; con Kenneth Kwastrom, a la vanguardia en la técnica de la danza en Suecia; con Anastasia Lira, directora de la Exedia Company de Grecia, muy influenciada por Stephen Paxton y su improvisación de contacto; con Luca Bruni, de formación clásica al estilo de Maurice Béjart; con Carlos Acosta y con coreógrafos de la misma Compañía. Por lo tanto, las vivencias sensoriales e intelectuales de esos bailarines son muy ricas y eso nos lleva a arriesgarnos todos los días, aunque celebremos cuarenta y seis años de trabajo y a romper con los términos establecidos de la danza, términos que, por demás, se rompen todos los días.

Trato de que estos muchachos piensen por sí mismos. Si ellos piensan como yo sería un monólogo aburrido y ellos devendrían copias de papel carbón de un mismo creador, cambiaría el título, pero sería la misma obra. Con lo que nosotros les aportamos, lo que reciben de esas otras personas que vienen y con el talento de cada uno de ellos, se van formando sus propias personalidades. DCC no es como la Compañía de Paul Taylor o como la de José Limón, quienes mantienen el mismo estilo de trabajo de hace cincuenta años. Nosotros no tenemos nada que ver con el estilo de trabajo de cincuenta años atrás, aunque estudiemos los presupuestos que fundaron la danza moderna en Cuba, pero la Compañía ha evolucionado al extremo de romper con sus propias rupturas. Así trabajan en la Compañía los viejos que son historia y los jóvenes que son promesas.

Desde los años fundacionales, DCC acoge bailarines de todas las razas componentes de nuestra nacionalidad. ¿Cómo se refleja este asunto en las coreografías más recientes?

Cuba es un arcoiris y nosotros somos un reflejo de Cuba, por eso nuestro nombre es Danza Contemporánea de Cuba y aunque los temas que abordamos son universales, la composición étnica es muy importante. En Cuba la esclavitud se abolió hace algo más de cien años y todavía quedan rasgos de racismo del negro hacia el blanco y del blanco hacia el negro, aunque blancos y negros vivan en el mismo solar y se monten en el mismo camello. La Revolución propició un cambio en ese sentido, recuerdo que al Casino Deportivo no dejaban entrar a los negros a bailar. Ahora hay bailarines blancos y bailarines negros y cuando los muchachos salen de la escuela los blancos bailan el folclor de la misma manera que los negros porque se gradúan de una academia donde los unifican a partir del aprendizaje.

En otros países las compañías de raíz negra tienen una condición mucho más humana y la fisicalidad es más importante que en las compañías blancas, mejor respaldadas intelectualmente y más alejadas de la realidad. Las compañías negras son más vitales y espontáneas. En nuestra Compañía manejamos los dos aspectos: la fisicalidad, que no es negra, sino mestiza porque somos una mezcla, y la intelectualidad se estimula constantemente en las sesiones de trabajo y se materializa en los aportes de los bailarines a las coreografías. Debo poner un ejemplo: el trabajo que hicimos con Samir Akika, el argelino radicado en Alemania. *Nayara, mira pero no toques* es una coreografía reflejo del tiempo que vivimos. Con Samir revolucionamos muchos aspectos del aprendizaje y del montaje, improvisamos a partir de pautas tomadas de la vida cubana de hoy y presentamos una visión nada idílica: la vivida por la gente que se monta en el camello y padece la violencia y el lenguaje de adultos que se produce allí, la de la gente que vive hacinada. Sin embargo esa visión está amparada por el amor a un país, a una cultura, ese es el amor que te permite soportar los apogones y las escaseces, que te obliga a volver cuando sales del país –debo señalar que el número de «quedados» de la Compañía es muy bajo. En ese montaje se reflejaba la agresividad de algunas zonas de la cotidianidad y la tranquilidad de nuestros parques,

donde los ancianos practican sus ejercicios y los niños juegan. En esta coreografía intervinieron blancos y negros.

En los últimos tiempos han llegado a La Habana varios coreógrafos extranjeros para colaborar con DCC. ¿Por qué se producen estos encuentros? ¿Cómo ha sido el diálogo entre ellos y la Compañía? ¿Qué ha aportado cada uno a la Compañía? ¿Por qué no se ha producido un intercambio similar con otros coreógrafos cubanos?

La danza cubana tiene una carencia: tratando de lograr una extrema fisicalidad –parece que nuestros bailarines pueden hacer cualquier cosa–, ha descuidado, sin querer, la intelectualidad. Nuestros bailarines descargan mucha fisicalidad, pero tienen pocas ideas para componerla. De la misma manera que el escritor se comunica a través de las palabras, el músico a través de las notas musicales, el bailarín y el coreógrafo se comunican a través del movimiento. Con las mismas letras se escribieron *La montaña mágica*, *Concierto barroco*, *La guerra y la paz*, un cuento de relajo o una novelita kistch. ¿Dónde está la diferencia? La genialidad combinó las letras de Mann, Carpentier o Tolstoi para escribir esas novelas monumentales. En la danza hay que propiciar una batalla de ideas para darle a la gente las herramientas intelectuales con las que puedan defender sus propuestas con claridad, para que sepan qué hacer con su potencial físico.

Por eso hemos traído a algunos coreógrafos europeos. A nosotros nos sobra espontaneidad en el movimiento, pero a ellos les sobra intelectualidad. Hemos descubierto que el secreto radica en combinar intelectualidad y racionalidad, en trabajar con la información física que tenemos y en escudriñar las ideas para lograr la genialidad en las obras que trabajamos con ellos –subrayo el con porque ninguna coreografía fue totalmente elaborada por esos coreógrafos, algunas tienen un 50 % nuestro, o un 40 o un 70. Puedo afirmar que todas son el resultado de la reacción lograda entre esos coreógrafos y nuestros bailarines. La dirección de la Compañía discute sobre las propuestas que nos interesan e invitamos al coreógrafo. No le ponemos límites. Ellos escogen el elenco, no importa que sean los últimos que llegaron porque para montar *Nuestra Señora de París* no hace falta un rubio de ojos azules, hace falta un jorobado. Al coreógrafo que llega se le exponen nuestros criterios, por qué debe ser un bailarín u otro, se confrontan sus propuestas con las nuestras y, al final, prevalece su criterio artístico. Tiene toda la libertad para crear, no se le impone nada. En DCC el bailarín es un ser vivo, es como un boomerang que regresa a ti, enriqueciendo la propuesta. No es un robot reproductor de órdenes. Piensa, opina y hay que lograr que entienda la idea coreográfica para que la incorpore. El trabajo se desarrolla bajo la mirada atenta de los veteranos para evitar que los bailarines se repitan en las improvisaciones. Por eso los europeos se quedan enganchados con nosotros, se hacen adictos.

El diálogo con los coreógrafos cubanos pasa por una cuestión económica. El extranjero llega con su sponsor y el coreógrafo cubano debe conseguir su presupuesto. Sucede también que, a veces, los cubanos quieren reafirmarse y olvidan nuestra

condición de subdesarrollados, de marginados de Tercer Mundo, o piensan que el europeo es quien dicta las leyes. En el hecho artístico se vinculan tus sueños con la realidad y la realidad es pragmática. Los creadores cubanos se sienten marginados porque viene el europeo, pero en el extranjero tampoco hay mucha gente que dé dinero para hacer coreografías. Los cubanos tienen que poner los pies en la tierra.

La nómina de coreógrafos de la Compañía se ha multiplicado. A Isidro Rolando, Lídice Núñez y Jorge Abril se sumaron René D. Cárdenas, George Céspedes, Osnel Delgado, Julio César Iglesias en momentos donde se afirma que la coreografía cubana está en crisis. ¿Qué condiciones propiciaron esta explosión?

Yo no me atrevo a afirmar que DCC es la primera compañía danzaría contemporánea del país—como algunos afirman que el Ballet Nacional es la primera compañía danzaría de Cuba—, pero sí puedo decir que aquí coinciden gran cantidad de excelentes bailarines y que una gran cantidad de coreógrafos quiere trabajar con nosotros. La creatividad de los bailarines es elevadísima. Exhibimos, cada año, logros en las puestas en escena, continuamente se producen rupturas con la propia trayectoria de la Compañía y participamos en numerosos festivales adonde acuden las mejores Compañías de danza contemporánea del mundo. A nosotros nos interesa propiciar el desarrollo de coreógrafos de la propia Compañía, porque es una manera de mantenernos vivos.

Con su reiterada presencia en los escenarios de la Isla, DCC ha formado un público para la especialidad. ¿Cómo caracterizarías al público seguidor de la Compañía? ¿Cuán difícil ha sido este proceso de encantamiento?

Para nosotros cualquier función es sagrada porque, en ese momento, defendemos nuestro espacio y nuestro talento, y lo hacemos con profesionalidad. Es muy importante haber hecho el concierto de Simply Red, participar en la gala de inauguración de la Olimpiada del deporte cubano, haber presentado *Tocororo* en el Teatro de la Ópera de Graz en Austria, las funciones en el Teatro Malibrán durante la Bienal de la Danza en Venecia. Todas las funciones se hacen con el máximo rigor, con la misma honestidad. El público lo percibe y espera que la Compañía lo sorprenda. DCC se arriesga todos los días y todos los días tiene que defender su nombre. El público disfruta con la misma intensidad. C.C. *Canillitas* de Jorge Abril, *Trastornados* de Lídice Núñez, *El rapto de las mulatas* de Isidro Rolando y *La ecuación* de George Céspedes.

En 1989, cuando la Compañía celebró sus treinta años, el maestro Ramiro Guerra—su fundador— regresó con De la memoria fragmentada. ¿Es posible que un hecho como este vuelva a suceder?

Ramiro concibió el *Decálogo del Apocalipsis*, de tendencias posmodernas, en el mismo momento en que Pina Bausch hacía lo suyo en Alemania y Merce Cunningham en Estados Unidos. No había diálogo con el exterior a causa del bloqueo. *Decálogo*... llegó impregnado de una fuerte carga de erotismo,

los bailarines invadieron los exteriores del Teatro Nacional y los diez mandamientos se vieron desde la óptica cubana. A Ramiro no lo dejaron estrenar su obra, no lo sacaron pero dejaron que se fuera. En ese momento yo estaba en el Ballet de Camagüey. En el 89 ya yo era el director de la Compañía y busqué a Ramiro. Hubo un acercamiento por los días del estreno de *Metamorfosis*, de Narciso Medina, *Grifo*, de Rosario Cárdenas, y *El cruce sobre el Niágara*, de Marianela Boán. Impartió un taller y dirigió *De la memoria fragmentada*. Tuvo toda la libertad para hacer lo quiso y expresó toda la incompreensión que lo rodeó, sobre todo por parte del Consejo Nacional de Cultura. Después se fue sin decir por qué. Cuando le entregaron el Premio Nacional de Danza y la Compañía celebraba sus cuarenta años, no quiso que participáramos en el homenaje. Sólo él sabe sus razones. Ramiro dirigió la Compañía durante diez años y ya sumamos cuarenta y seis. Si él no hubiera fundado el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional de Cuba, DCC no existiría. Si la Compañía se hubiera desmembrado cuando él se fue, quizás no existiría el movimiento de danza contemporánea cubana. Ramiro tiene el mérito fundacional y a la gente que se quedó le corresponde el mérito de haber defendido, contra viento y marea, la Compañía y la danza cubana. No fui discípulo de Ramiro, no aprendí de él directamente. Su legado lo recibí a través de Arnaldo Patterson, Gerardo Lastra, Eduardo Rivero y, sobre todo, de Isidro Rolando. Con este último aprendí a querer a la Compañía y supe que quien le hace daño a DCC, le hace daño a la Compañía que Ramiro fundó, me hace daño a mí y al movimiento cubano de la danza. No creo que Ramiro vuelva a colaborar con nosotros, no quiere diálogo con nosotros.

¿Cuál es el vínculo entre DCC y el sistema de enseñanza de la danza?

La técnica que se imparte en la ENA es la técnica desarrollada en la Compañía. Ramiro llegó con la técnica de Graham y cuando comenzó a montar obras de temas cubanos como *Suite yoruba*, *Orfeo antillano*, *Medea y los negreros*, Graham pasada por el batá era otra, el nuevo contenido dictó una nueva forma de fusión. Más tarde, Eduardo Rivero, Gerardo Lastra y Arnaldo Patterson incorporaron nuevos elementos. La ENA es una consecuencia de la fundación de la Compañía y del movimiento de danza contemporánea cubana. En estos momentos hay vínculos entre la ENA y la Compañía, pero no son tan sólidos como quisiéramos. A veces la ENA camina por sí sola y los estudiantes no se vinculan con los profesionales; para aliviar esa situación, en los dos últimos años reciben clases de bailarines nuestros con la idea de proponerles una visión de la técnica como vehículo de expresión. Yo soy, junto a Isidro Rolando, Gerardo Lastra y Rosario Cárdenas, fundador de la cátedra de danza contemporánea del ISA. La idea era formar una Facultad de Danza, pero la subordinaron a Artes Escénicas y no estoy de acuerdo. Pero lo más terrible es que no se ha establecido la coordinación entre los distintos niveles de enseñanza y se repiten conocimientos de la ENA en el ISA. Se han hecho muchas reuniones para abordar el tema, pero el problema no se resuelve.

Quisiéramos vincularnos más a la enseñanza porque creemos que para educar al artista hay que ser artista, hay vivencias que no puedes transmitir si no las has vivido. Nuestra experiencia profesional puede ser decisiva para los estudiantes, por eso hay que trabajar para que los vínculos entre las escuelas de arte y el movimiento profesional sean más estrechos. En lo particular, nos interesa desarrollar los vínculos entre la ENA y la Compañía porque DCC debe parte de su prestigio a la ENA, allí se formaron casi todos sus bailarines.

¿Qué características les exige a los bailarines interesados en formar parte de la Compañía?

Los bailarines de la Compañía deben ser dúctiles y versátiles porque nosotros tenemos un espectro estético muy amplio. Quiero que tengan una personalidad escénica atrayente, que no sean comunes, que inspiren emociones. No pretendo que todos tengan el mismo patrón, no quiero que sean exactamente iguales porque la armonía es la combinación de distintos tipos de sonidos, si tienes gentes disímiles es posible hacer combinaciones armónicas. Por ejemplo: los bailarines muy altos son predecibles, son más lentos y se demoran más en caer. Los bailarines de mediana estatura pueden utilizarse de diversas maneras, como los altos o como los más bajitos. El sentido de caída y recuperación de un bailarín bajito es más rápido porque la altura desde la que cae al piso es más corta.

Yo necesito que las mujeres de la Compañía sean femeninas y que los hombres sean masculinos porque, como hombres y mujeres, tienen sentimientos, apetitos, deseos y eso es parte de la vida. Quiero que muestren en el escenario lo que llevan dentro, mientras más humanos se vean será mejor.

La Compañía es un arcoiris racial y es un arcoiris de personalidades, lo cual les ofrece posibilidades infinitas a los coreógrafos. Hay bailarines hiperkinéticos y otros más flemáticos. Con George Céspedes y con Julio César Iglesias, mi hijo, tengo broncas diariamente. Son personalidades fuertes, y la Compañía necesita gentes como ellos. Con Isidro Rolando también tengo broncas todos los días y, cuando no las tengo, las extraño. Las contradicciones con personas como ellos me mantienen vivo. Recuerdo, a propósito, una frase de Alberto Pedro Torriente, el dramaturgo: el día que no tenga censura me la invento. No es que sea un guerrero, es que en las discusiones me nutro con otros puntos de vista.

¿Cuáles son los fundamentos técnicos de DCC?

En una Compañía como la nuestra, donde se mezclan tantos destinos, se comparten clases de ballet con clases de danza contemporánea. La clase de ballet entrena el músculo de una manera angular y busca romper la gravedad con los saltos hacia arriba. La danza es otra manera de expresarse, busca el sentido de la línea con lo oblicuo y aquí no son las extremidades las que inician el movimiento –al menos en la técnica de la danza moderna cubana–, el movimiento se inicia por las caderas, los hombros. El brazo llega como consecuencia del movimiento, la línea es redonda y el movimiento es sinuoso, las posturas de gancho se ejecutan

hacia adentro, en posición barroca, inspiradas en la gestualidad del cubano y sosteniendo el vacío abdominal, con un sentido de la sensualidad que se proyecta de las caderas hacia afuera, tomado de las raíces folclóricas cubanas. La cabeza no se mueve solamente desde la base del atlas, se mueve también a nivel cervical. Del ballet utilizamos los movimientos angulosos, a partir de brazos y piernas, en ángulos de 45 grados, 90 o 180, usamos las fuerzas centrífugas y centrípetas para girar; empleamos la fuerza de gravedad para ir hacia arriba, luego te halan los 8 ó 9 metros por segundo a través de los pies. Las maneras de hacer de la danza y el ballet se complementan para el entrenamiento del bailarín.

No me interesa que dominen el ballet, quiero que lo reciban como un método para el aprendizaje. Que un bailarín reciba clases de ballet, de danza, de improvisación y de técnicas de vuelo es lo mismo que reciba Matemática, Español, Geografía, Física, Química. Todo se complementa. Lo que no debe hacerse es enseñar ballet con los parámetros de danza, o viceversa.

¿Cómo defines el rostro de DCC?

La Compañía tiene un entrenamiento moderno y una expresión escénica contemporánea. Nuestros bailarines tienen una preparación muscular que le permite a la mente liberarse y hacer barbaridades en el escenario. En los primeros tiempos el entrenamiento estaba muy vinculado al repertorio. *Elaboración técnica*, de Arnaldo Patterson, era una clase técnica. Ahora no se identifican en el escenario los elementos técnicos. Queremos preparar al bailarín para que tenga toda la claridad física y síquica para responder a cualquier necesidad expresiva de la contemporaneidad. Cuando nos presentamos en el Festival de Cine de La Habana² alguna gente dijo que esa no era la línea de DCC. No sé por qué se atrevieron a ser tan rotundos. La línea de DCC es mezclar los elementos de la contemporaneidad más rancia con la historia. Somos una Compañía contemporánea cubana de 2005, con un grupo de fundadores, con otros que pasaron por aquí alguna vez, con integrantes actuales. La Compañía debe su rostro a los que pasaron por ella y a los que hoy están aquí.

Miguel en persona

¿Cómo y cuándo llegó Miguel Iglesias a DCC?

Siendo niño le dije a mi padre que quería ser bailarín y se espantó. Mi madre quería que yo fuera pianista. No me dijeron que no, pero en la escuela de curas me fueron guiando hacia la natación y el fútbol, que también me gustaban, me daban medallas y me fui olvidando del baile.

Mi vida profesional comenzó en el Ballet de la Televisión Cubana. Un amigo me avisó que buscaban gente. Le dije que no porque estaba gordo. Venía de la Escuela de Salvavidas con 180 libras y 28 de cintura, pero vi una imagen: Miguel con setenta años en un sillón pensando en lo que pudo haber sido. Entonces hablé con Roberto Rodríguez, del Ballet Nacional de Cuba. Él me sugirió que fuera a ver a Luis Trápaga, que era su amigo. Cuando vi a ese hombre tan grande con esa vocecita pensé que se burlaba de mí, pero era su voz. Me hizo una prueba y me aceptó. Yo tenía una fuerte preparación física y

tomaba dos y hasta tres clases, adelanté muchísimo. Me contrataron como bailarín el 1ro de octubre de 1967, con 114 pesos. Recibí de Cristy Domínguez mi primera clase técnica, las clases de Actuación las recibí de Roberto Garriga y me marcaron para siempre. Yo no quería ser bailarín, quería ser intérprete para sacar lo que tenía adentro. Tal vez influyó mi convulsa vida personal. Mi madre estaba enferma de los nervios y yo no entendía por qué lloraba, quería saber qué le sucedía en su interior. Tenía mucha avidez de conocimiento en esos tiempos, salía de mi casa a las 7 pm y llegaba a las 11. Recibía clases de luces en el Amadeo porque quería saber qué era un plano convexo o un fresnel, recibí cursos de producción. Yo no estudié en escuela de danza y eso me obligaba a quemar etapas.

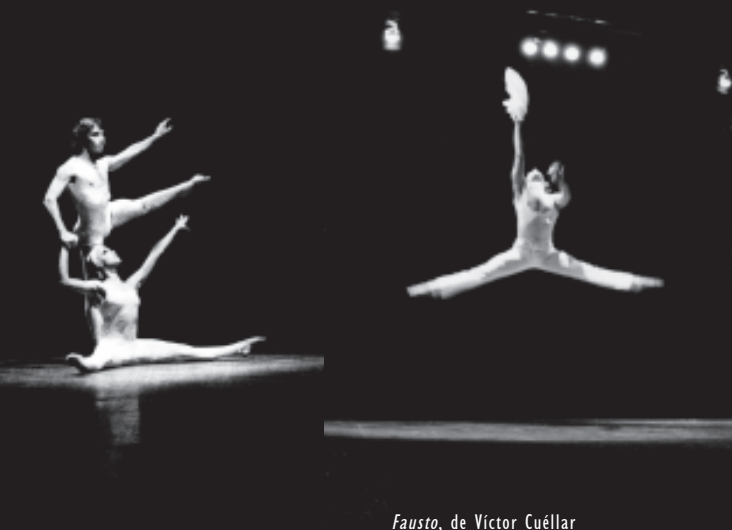
En el 69 Adolfo Robal nos dijo que se abriría una Compañía en Camagüey y hasta allá nos fuimos José Antonio Martínez, Francisco China, Gustavo Herrera y yo, de este último estrené *Searpil*. Iván Tenorio, Jorge Riverón y Alberto Méndez, coreógrafos que no viajaban con el Ballet Nacional de Cuba, iban a trabajar a Camagüey. Alrededor de esa agrupación se creó un movimiento intelectual muy fuerte porque era el enlace entre el Ballet Nacional de Cuba y la Compañía de Danza Moderna.

Por el 70, Adolfo Llauradó me llevó a un ensayo de *Los Doce*, donde Vicente Revuelta estudiaba a Grotowski, y allí descubrí otra manera de controlar la energía, de buscar la belleza en la fealdad, fue como un golpe en la cabeza porque Grotowski controlaba la energía de una manera diferente a como lo hacíamos los bailarines, iba en contra de la gravedad.

Entonces vi una función de *Medea* y *los negreros* con Cira Linares, Ernestina Quintana y Luz María Collazo en las tres *Medeas*. Y decidí que DCC era mi lugar. Leonel Rojas habló con Manuel Hiram para que me aceptara en la Compañía. Él me recibió en el restaurante La Carreta y me preguntó por qué quería ir para la Compañía y no pude dar las respuestas que hubiera querido porque todas eran sensoriales. Hiram me dijo que me llamaría y aquello se quedó dormido. Joaquín Banegas me pidió que volviera a Camagüey y me quedé cuatro años más. DCC visitó Camagüey y recibí clases de Eduardo Rivero. Cuando vi *Okantomí* quería pintarme de negro para bailar. *Okantomí* quiere decir, en yoruba, «con todo mi corazón», y yo puse todo mi corazón en esa obra, es mi única frustración como bailarín. Cuando la Compañía cumplió catorce años me llamó Pablo Bauta, uno de los tantos directores que tuvo y que no debieron pasar por allí, y me pidió que me incorporara. Se lo dije a Jorge Vede, en ese entonces director del Ballet de Camagüey. Conmigo vendrían Mariana Torres, María Teresa Rodríguez y José Antonio Martínez. A ellos les dieron la autorización, a mí me retuvieron otro año. Bailé en el IV Festival de Ballet de La Habana y esa noche el Ballet de Camagüey recibió la ovación más fuerte. Al regresar a Camagüey tuve un accidente frente al albergue donde vivíamos y me hice un esguince. Volví a La Habana y me quedé. Comencé en DCC el 10 de enero de 1975.

¿Cómo fue tu vida antes de llegar a la danza?

Soy de la primera graduación del Instituto de Cultura Física Manuel Fajardo, de profesor de Educación Física. Allí



Fausto, de Víctor Cuéllar

pedí permiso para pasar la Escuela de Salvavidas porque casi se me ahoga un alumno. A esa Escuela nos presentamos mil trescientos aspirantes, aprobamos ciento setenta y cuatro y nos graduamos doce. Por poco me muero, pero me gradué. Al terminar esa escuela me encontré con Juanito Gómez, el del Grupo Moncada, que bailaba conmigo en Los Guaracheros de Regla y en las ruedas de casino. Él fue quien me dijo que buscaban gentes para el Ballet de la Televisión Cubana.

¿Cuáles fueron los grandes momentos que viviste como bailarín? ¿Cómo recuerdas el instante en que decidiste abandonar las tablas?

Recuerdo intensamente los momentos en que bailé en *Yerma*, la puesta en escena de Roberto Blanco, el *Fausto* de Víctor Cuéllar, *El portador* de Isidro Rolando, donde hacía dúo con Luis Roblejo, *La caza* de Jorge Lefevre, *Con Silvio* de Marianela Boán, y *Libertango* de Arnaldo Patterson. En *Yerma* se unieron varias expresiones artísticas y yo lo disfrutaba porque sentía que el movimiento no expresaba todo lo que quería comunicar. No estaba ni en el elenco de *Fausto* ni en el de *Libertango*, pero trabajé muchísimo y me gané el derecho a estrenarlos. Me identifiqué con la épica de la canción de Silvio Rodríguez porque era una manera de hacer política desde la emoción.

Quería morirme como intérprete, mi camino era ser actor. Ya iba encaneciendo y todos mis personajes eran jóvenes. Roberto Blanco me pidió que me fuera a Irrumpe. Allí podía seguir entrenando porque el grupo le daba mucha importancia a la integración de las artes y yo podía aportar algo en ese sentido. Fue entonces que me llamó Marcia Leiseca y me propuso la dirección de la Compañía. Me negué, pero ella me recordó que yo, como secretario del sindicato, siempre batallaba por las cosas que creía debían hacerse. Este es el momento de hacer, me dijo. Fue muy difícil, abandoné los escenarios y tuve detractores, me enviaban anónimos, me hacían brujerías. Con el tiempo, los criterios se unificaron y marcharon en una sola dirección.

Tu familia se ha contagiado con tu pasión por la danza. Tu hermano Gerardo ha captado con su lente algunas de las más trascendentes imágenes de la danza cubana. Tu hijo



FOTOS: GERARDO IGLESIAS

Julio César es reconocido como bailarín de grandes dotes interpretativas y debutó recientemente como coreógrafo con notable éxito. Tu hija Claudia cursa el cuarto año de la ENA. Tu esposa Dianelis ha permanecido tras el telón, asegurando las condiciones para que tú y tus hijos suban al escenario. ¿Cómo les transmites a tus hijos tu experiencia de bailarín? ¿Cómo asumen ellos esta herencia?

A veces las familias se unen por afinidad, en el arte cubano sobran los ejemplos: la orquesta de los Hermanos Ajo, Pachito y sus Kini Kini, Nelson Domínguez y Flora Fong. Así ocurrió en mi familia. Dianelis, mi esposa, es una guajira pinareña, con ella comparto mi vida desde abril del 81 y, desde esa fecha, asiste a todas las funciones de la Compañía. Mi mamá y mi tía, que viven conmigo, también iban a verme. Mi hermano salió del Servicio Militar y comenzó a trabajar en Prensa Latina. Allí se unió a Pirole, Iván Cañas, a Figueroa. Como su hermano era bailarín le hacía fotos a la Compañía. Cuando Julio César se gestó yo bailaba y él iba al teatro, desde niño, a verme. Luego estudió en la ENA, pensó que como era hijo mío todo le sería más fácil y suspendió un año, es tan rebelde como James Dean. Claudia debe graduarse aún. Tal vez se hicieron bailarines por contagio, porque mi amor por la danza es infinito y ellos lo saben. Hoy no subo al escenario, pero bailo con cuarenta y cinco pares de pie.

Sé que eres un apasionado por el teatro y que iniciaste una carrera como actor. El maestro Roberto Blanco te tuvo entre sus colaboradores.

En el Ballet de Camagüey hice *Elegía a Jesús Menéndez* de Nicolás Guillén, y *Abdala* de José Martí, dirigidas por Nelson Dorr. Con Roberto Blanco hice *De los días de la guerra*, *Fuenteovejuna*, *Canción de Rachel* y *Yerma*, por la cual recibí Premio de Actuación en el Festival de Teatro de La Habana, en 1980. En *Yerma* compartí el escenario con Idalia Anreus, Omar Valdés, Mónica Guffanti, Atanasio Mederos e Isabel Blanco. Allí bailé, canté, actué y descubrí que tenía un órgano vocal potente y comprobé que no ponía en las palabras la emoción que realmente sentía. Roberto decía que el movimiento y la palabra no podían marchar al unísono, que el uno ensuciaba a la otra. Yo quería saltar y hablar sin que la voz denotara el esfuerzo, de ahí mi deslumbramiento cuando conocí el trabajo de Los Doce.

Trabajé, en el 83, con José Antonio Rodríguez y Víctor Cuéllar, el *Monólogo*, a partir del *Hamlet* shakespeariano. Rubén Rodríguez y yo comenzamos el ensayo y Adolfo Llauradó no llegó ese día. Cuando vio lo que habíamos hecho no quiso romper lo logrado y, generosamente, colaboró con nosotros como asesor.

Algunos han calificado tus veinte años al frente de la Compañía como dictadura. Otros afirman que eres la persona ideal para regir los destinos de la agrupación. ¿Cuáles son tus satisfacciones? ¿Cuáles son las insatisfacciones?

Las mayores satisfacciones las recibí como intérprete, las insatisfacciones son las del director que no ha logrado todo lo que ha deseado para la Compañía. Es muy difícil equilibrar las emociones extremas del intérprete con las tareas de dirección y aunque lleve veinte años al frente del colectivo, sigo añorando el momento de subir al escenario.

Durante estos veinte años se han montado casi doscientas coreografías y ninguna lleva mi firma. No hubiera sido así si hubiese implantado una dictadura. He propiciado la multiplicación de los llamados proyectos. He compartido los salones de la Compañía con Marianela Boán, Narciso Medina, Víctor Varela, Caridad Martínez, Jorge Esquivel, Rosario Cárdenas. Los dictadores ordenan, no ayudan a nadie. El estado actual de Danza Contemporánea de Cuba, del cual me siento orgulloso, es un éxito que comparto con quienes me han acompañado en estos veinte años.³

NOTAS _____

- 1 El pasado 24 de septiembre, en la penúltima jornada del XII Festival de Teatro de La Habana, tuvo lugar la reapertura de la sede histórica de Danza Contemporánea de Cuba. La obra fue ejecutada por la ESEO, brigada constructora del Ministerio de Cultura.
- 2 DCC se presentó en el Teatro Mella durante el XXVI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano con la coreografía *Nayara, mira pero no toques* de Samir Akika.
- 3 Esta entrevista forma parte de un proyecto investigativo mayor, a propósito de Danza Contemporánea de Cuba, con el cual la autora obtuvo recientemente el Premio Memoria del Centro Pablo de la Torriente Brau. (N. del E.)

La impronta negra en la danza contemporánea cubana

Jorge Brooks



ENERO DE 1959 TRAJÓ CAMBIOS RADICALES para la sociedad cubana en la política, la economía, la educación y la cultura. Era un clima propicio para que Ramiro Guerra aglutinara a una veintena de jóvenes, algunos con conocimientos de cualquier tipo de danza, aptitudes físicas y deseos de bailar, para fundar el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional. No por casualidad surgen ese mismo año instituciones emblemáticas como Casa de las Américas y el ICAIC. Günter Grass escribe *El tambor de hojalata*. Estados Unidos interviene en Vietnam y en el estado de Georgia, abanderado en la oposición al movimiento de los derechos civiles, se cierran las escuelas para evitar la integración de la población negra. Aimé Césaire, exponente de la negritud (existencia de una cultura negra como una entidad independiente, y válida) escribe *Cadenas*. En las Naciones Unidas se firman La Declaración de Derechos del Niño y la Convención sobre los Derechos Políticos de la Mujer. A La Habana aún no han llegado *Los cuatrocientos golpes*

porque François Truffaut se debate entre los premios al mejor Director del Festival Internacional de Cine de Cannes y de la Asociación de Críticos de Cine de New York. Cuba, con su práctica cotidiana, hizo suyos el Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y el Pacto de Derechos Civiles y Políticos, adoptados por las Naciones Unidas el 16 de diciembre de 1966, y provoca un acercamiento desprejuiciado a un sector de la sociedad hasta ese entonces marginado: los negros y sus prácticas mágico-religiosas.

En el 59 nace el músico de rap estadounidense Ice-T. Charles de Gaulle es elegido Primer Presidente de la V República Francesa. El Premio Lenin de la Paz le fue otorgado a William du Bois, primera persona de raza negra doctorada en Harvard en 1895, y defensor de la igualdad racial. El no tan irlandés Eamon de Varela (su padre era cubano, y aquí en Cuba quien no tiene de congo tiene de carabalí), conecta un inalcanzable jonrón y se «embasa» en la Presidencia de la República de Irlanda hasta el año 1973.

Alicia Alonso, como prima ballerina del Ballet Nacional de Cuba, se convierte en el alma de la llamada escuela cubana de ballet. Y Ramiro Guerra se adentra en la danza moderna para trazar sus coordenadas con la colaboración de Nieves Fresneda, bailarina, demostradora e informante de folclor; de Orestes Suárez (Papo), organizador de la orquesta de la compañía y del personal que más tarde trabajaría en *Suite yoruba*; de Trinidad Torregosa, artista y fabricante de batá; y de Jesús Pérez, cantante y Director de la Orquesta de Percusión de Danza Contemporánea, el primero en tocar los batá con una orquesta sinfónica. Sin sus presencias, la suite no sería tan yoruba.

Esta labor fundacional no sólo obedece a las inquietudes de Ramiro como danzante y creador, se produce también por su acercamiento, consciente o inconsciente, a los Cultural Studies, cuando hace converger a autores, obras y practicantes de focos del folclor cubano en función de una práctica danzaria contemporánea. Ramiro, vinculado al movimiento cultural de izquierda de los años cincuenta, luego de incursionar en el Ballet de Alicia Alonso y en la Danza Moderna Norteamericana, se mantiene al margen del academicismo convencional e investiga el enmascaramiento diverso de las tradiciones cubanas. Explora la capacidad de un determinado sector de nuestra sociedad, discriminado y marginado, en contraposición a la fuerza de la cultura de masa y se compromete con el cambio social de entonces y, desde la cultura, actúa sobre la transformación de la conciencia social que se ha venido produciendo, y la «creación popular» es el «centro de su creación».

Esta génesis renovadora se concreta el 25 de septiembre de 1959, desde el Departamento de Danza Moderna del Teatro Nacional. En la primera convocatoria fueron escogidos Santiago Alfonso, Silvia Bernabeu, Cira Linares, Irma Obermayer, Arnaldo Patterson, Ernestina Quintana y Eduardo Rivero, entre otros. Luz María Collazo, Isidro Rolando y Perla Rodríguez están por llegar.

Este núcleo fundacional, al frente del cual está Ramiro, es la materialización histórico-cultural de la capacidad intrínseca de bailar del cubano, rasgo definitorio, en buena medida, de nuestra idiosincrasia. Desde sus inicios destaca los símbolos y signos codificadores que legitiman nuestro lenguaje en esta manifestación artística. Desde una perspectiva histórica se apropia de las figuraciones religiosas y paganas de nuestro panteísmo yoruba, y progresivamente se va desgajando de ella con sus ricas contorsiones, movimientos arabescos de los brazos, cuerpos enroscados, rostros mórbidos y mayestáticos en éxtasis, para coronar el movimiento con la sensualidad pélvica y las insinuaciones de las pronunciadas caderas, con la correspondiente diferenciación de práctica y género, la especialización de roles, la estratificación de público y la distinción de espacios, dentro de la nueva práctica y experiencia social, y símbolos nuevos con la tendencia a la unión de la síntesis de todas las artes.

Ramiro es el artífice de la línea contemporánea cubana desde entonces y es el guía del proceso posterior a su

aceptación y ulterior interpretación de nuestro pueblo. Establece la interpretación estructural de nuestra variante nacional y de las maneras personales que nos estratifican; sin sobrevalorarlos, da primicia a los aspectos nacionales y considera la tradición para la diversificación de esta expresión estética de la vida en la cultura cubana.

El 19 de febrero de 1960, en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, en la aún Plaza Cívica, a las 9.15 pm comienza la primera función, a solicitud de la Dirección del Teatro Nacional de Cuba, y concibe el siguiente programa, condicionado por el desarrollo alcanzado por los bailarines hasta ese momento:

Mulato. Música: Amadeo Roldán. Coreografía: Ramiro Guerra. Escenografía y vestuario: Andrés García. Cuba colonial: pintoresca imagen de un pueblo que busca su forma definitiva: los personajes típicos se anudan en el viejo conflicto racial del mulato desposeído sentimentalmente de la hembra de su clase por el frívolo juego del señorito rico y correntón, hasta llevarlo al crimen. En ese momento sólo su entereza de hombre digno hace que espante los fantasmas ancestrales de su conciencia y reivindique ante la justicia su delito.

Estudio de las aguas. Coreografía: Doris Humphrey. Montaje: Lorna Burdsall. El ritmo y dinamismo de las aguas están capturados en los movimientos de esta danza sin música.

La vida de las abejas. Música: Paul Hindemith. Coreografía: Doris Humphrey. Montaje: Lorna Burdsall. Vestuario: Pauline Lawrence. Comienza la escena cuando los trabajadores, zumbando con ansiedad alrededor de la abeja aún no nacida, calientan la cera con las alas para propiciar su nacimiento. Nace la joven abeja. La ley de la colmena sólo permite una reina y la reina vieja reta a su joven rival a un duelo a muerte.

Mambí. Música: Juan Blanco. Texto: Fragmentos de José Martí dichos por Jesús Hernández. Coreografía: Ramiro Guerra. Vestuario: Zilia Sánchez. En medio del caos y la confusión de la opresión una voz clara levanta los espíritus para la lucha. La semilla va creciendo hasta integrar completamente la fila de los combatientes, y el estallido de la batalla abre las puertas a la victoria, después la calma honra a los héroes muertos, y ofrece el camino del mañana a las nuevas generaciones.

En el programa se anota que «el vestuario de *Mulato* se hizo sobre grabados de Landaluze y Miahle. Las coreografías de *Estudio de las aguas* y *La vida de las abejas* han sido autorizadas por el Sr. Charles Woodford».

Mulato es un acercamiento a la novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, allí participan intérpretes que en el curso de los años se harán figuras imprescindibles en la cultura cubana como Alberto Méndez, la mítica y efímera Irma Obermayer, los

adelantados Eduardo Rivero, Santiago Alfonso y Arnaldo Patterson, y Lorna Burdsall. Considerando su vasta experiencia como intérprete y su relación con la escuela estadounidense, Ramiro solicita ayuda a Lorna y ella no sólo aporta su magisterio adquiriendo con Corvino, Martha Graham, José Limón, Doris Humphrey, Merce Cunningham, entre otros, sino que se desdobra también en bailarina, coreógrafa y directora de la Compañía. Dada la premura del estreno ella escoge dos obras que conoce por haberlas bailado, lo cual le facilitaría su montaje, y en ese instante comienza una relación fecunda entre estos dos creadores. Manuel A. Márquez, que acompañó a Ramiro en esta travesía, trasladó su experiencia poco tiempo después a Santiago de Cuba para dar continuidad allí a ese movimiento.

Las investigaciones más importantes e innovadoras de esta manifestación escénica parten del empirismo y de un marcado compromiso político y no escapan a los rasgos característicos del campo de los Cultural Studies, que pueden sintetizarse en:¹ 1) aproximación antropológica al objeto, reconociendo la autonomía de la cultura; 2) considerar la cultura como inscrita en las prácticas y símbolo de la vida cotidiana; 3) teoría semiótica dinámica; y 4) teoría de la resistencia y la hegemonía.

Como resultado de las inquietudes estéticas, de la labor investigativa, del acercamiento a la historia de la cultura cubana, la síntesis de las artes y la ardua labor de creadores e intérpretes en este período, se estrenan tres importantes obras en el panorama danzario cubano.

El 24 de junio de 1960 se estrenó *Suite yoruba* de Ramiro Guerra, con música de Amadeo Roldán y diseño de vestuario de Andrés García, inspirado en la obra de Landaluze. Desde ese entonces los nombres de Irma Obermayer (Mulata de Rumbo), Eduardo Rivero (El Mulato), Santiago Alfonso (El Negro Curro) y Arnaldo Patterson (como uno de los caleseros) comienzan a dar luz a la escena cubana.

Eduardo Rivero

«Caballero de hierro, señor San Pedro solitario del monte, conocedor de la maleza, de la raíz y del rocío madrugador... Tú, Oggún, que supiste de la guerra con Changó tonante (Santiago Alfonso) y del amor que te sacó del monte con Ochún (Irma Obermayer), señora de la miel y del oro, danos, señor...»² Era Joshua, nombre artístico en sus inicios de Eduardo Rivero, bailarín, coreógrafo y director, profesor en la «escuelita nocturna», quien desarrolla uno de los elementos característicos de la técnica de la danza moderna cubana: la ondulación del torso, que le llega a través de Ramiro y de los colaboradores practicantes de la religión afrocubana cuando investiga el lenguaje de expresión corpórea del cubano para la *Suite yoruba*. Eduardo, uno de los intérpretes de esta obra, se apropia de ese movimiento (formas percusivas o ligadas) y lo desarrolla. Como profesor de la compañía, en las clases de técnica de danza moderna, transmite esa experiencia que será el sello distintivo de dos clásicos de la coreografía cubana:

Okantomí y *Súlkary*, máximas exponentes de la mayoritaria parte negra del movimiento danzario cubano, obras emblemáticas de la compañía que Eduardo Rivero dirige hoy, Teatro de la Danza del Caribe. Entre los intérpretes de su generación fue el abanderado del lirismo poético y dejó sus huellas en *Mulato*, *Suite yoruba*, *Orfeo antillano*, *Medea* y *los negreros* y *La cobra*.

Arnaldo Patterson

Arnaldo Patterson es otro de los intérpretes que han aportado formas de movimiento a la danza cubana, combinando el movimiento de gancho hacia adentro de Ramiro y la ondulación del torso de Eduardo Rivero, con sus movimientos pélvicos. Comienza a formar bailarines en la escolita nocturna y por su trabajo riguroso alcanza la categoría de maître. Su trabajo técnico forma parte del patrimonio cultural de la danza moderna cubana. Como maestro impone nuevos retos a los alumnos en la proyección escénica de sus movimientos y ellos, sin apenas percatarse, suben al escenario para concretar la labor coreográfica de Patterson: *Elaboración técnica* es una de las obras más representativas del repertorio de la compañía. Luego vendrían *Libertango* y *Contrastes*. Su deceso fue una sentida pérdida para los fundadores de la Compañía y para los admiradores de la danza.

Santiago Alfonso

«Trueno bravío, Santa Bárbara bendita, Changó, guerrero de las huestes divinas, en tu virilidad tonante enciendes el macho cabrío de la fertilización, danos el fuego de tu tambor dionisiaco y llévanos a la guerra de tu lujuria sagrada...»³ Santiago Alfonso, guerrero de múltiples batallas, fue el protagonista de *Tres preludios* de Elena Noriega. Por esos años Santiago alternaba su trabajo en la Compañía con la labor nocturna en espectáculos de cabaret. A sus empeños debe buena parte de su fama Tropicana. Su estilo y su férrea disciplina se reconocen en todas las latitudes. A este género incorporó la técnica de la danza moderna cubana y, sin descuidar las perspectivas del medio, ha llevado a la escena lo más representativo y genuino de nuestra cultura afrocubana. Hoy por hoy su nombre es una de las marcas registradas por el marketing del mundo del espectáculo, mezcla de garantía, calidad artística y capacidad para insertarse en el mercado. Tampoco puede olvidarse su destaca labor artística como director del Conjunto Folclórico Nacional.

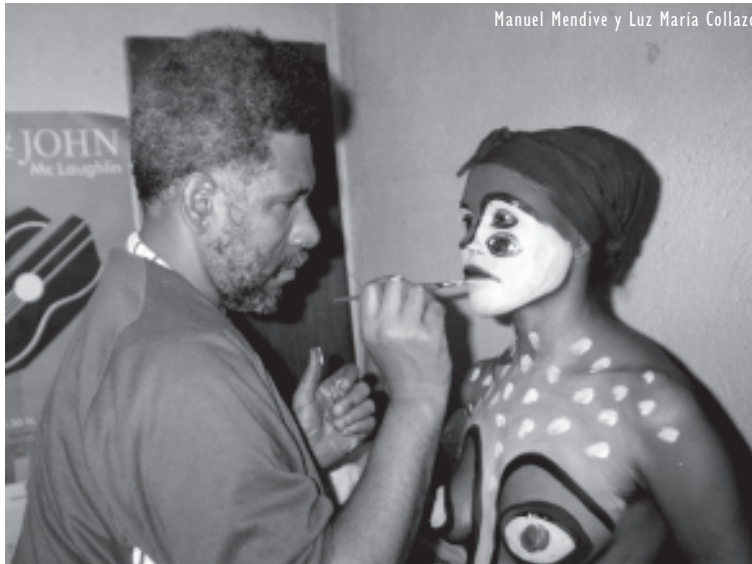
Irma Obermayer

En uno de los espectáculos de Santiago, donde siempre es recurrente un cuadro negro, la salida de la intérprete cantando «Yeyeo» recuerda la imagen exótica de Irma Obermayer. «Ochún, Afrodita mulata. Patrona sandunguera del cobre... Señora de las aguas mansas y dulces de la ribera, ven a tu baño divino, desnuda tu

cabellera, mírate en el espejo del agua, ajusta tu cintura de hembra alegre y llévanos a la fiesta donde tus manillas de oro encenderán el deseo del hombre al conjuro de tu miel dorada...»⁴ Irma proviene de los centros nocturnos, su depurada técnica y su plasticidad escénica le permiten asumir todos los personajes femeninos durante su permanencia en la agrupación, hasta el momento que abandona la compañía para regresar al cabaret.

Ernestina Quintana

Al enfermarse Irma Obermayer durante las presentaciones en Bakú, Ernestina Quintana (Nenita) es seleccionada por su capacidad para aprender rápidamente el conteo y los movimientos, para encarnar el papel de Ochún en *Suite yoruba*, personaje al cual ella le incorpora la risa. Fue la novia de Orfeo y en estado de gestación participa en *La Chacona*, interpretó a la Medea Amante, la Medea Madre y fue una de las memorables Medea Vengadora. Fue, junto a Pablo Trujillo, la intérprete de *Okantomí*. Ellos dos, acompañados por Luz María Collazo, Leticia Herrera, Isidro Rolando y Arnaldo Patterson, inmortalizaron *Súlkary* en el panorama cultural cubano. Falleció en el mes de abril de 2004, muy pocos la acompañaron en su último viaje.



FOTOS: CORTESÍA DE LUZ MARÍA COLLAZO



Luz María Collazo y Eduardo Rivero en *Dúo a Lam*, en presencia del pintor

Cira Linares

A veces el cuerpo entrenado y la ejercitación de la memoria no son suficientes para mantener el organismo en forma. Ella no puede recordar que fue un paradigma de la danza cubana, que interpretó las Medeas, ella, «Yemayá, virgen morena de Regla señora de la maternidad universal, feminidad fecunda, matriarcado redondo del ancestro africano. Para ti.»⁵ Cira Linares, hubiésemos preferido que esta premonición relacionada con «las aguas turbulentas, la espuma salina del mar profundo..., tu divino braceo y el remolino furioso del huracán de las islas» no se hubiera cumplido, estaríamos conformes con sólo ser mecidos por «las olas airadas de tu elementos» y ser ahogados «en el vendaval de tu danza». Isidro la recuerda como la Oyá de *Orfeo antillano*; él tuvo la posibilidad de doblarla en esta, para los dos, inmortal interpretación. *Fruta extraña*, de Lorna Burdsall, con diseños de luces y vestuario de Eduardo Arrocha, fue estrenada el 4 de octubre de 1962 en la Sala García Lorca. La coreografía narra la problemática del negro en los Estados Unidos y Cuba. Sus intérpretes fueron Cira Linares (Putá), Santiago Alfonso (Desocupado) e Isidro Rolando (Negro linchado).

En julio de 1960, coreografiada por Ramiro, se estrena *El milagro de Anaquillé*, con libreto original escrito por Alejo Carpentier en el año 1927 y con música de Amadeo Roldán. En carta a García Caturla ya el propio Alejo había señalado que «no basta hallar una idea más o menos bonita: es menester que esta idea pueda interpretarse coreográficamente, pueda estilizarse, se preste a una rica versión plástica enriqueciendo la imaginación del pintor encargado de hacer decoraciones y trajes y, sobre todo, tenga los atractivos que requiere una versión musical».⁶

En las notas al programa el propio Alejo Carpentier, señala:

Se ha dicho, con alguna razón, que los ballets escritos entonces por Amadeo Roldán sobre libretos míos (*La rebambaramba* en 1926, *Anaquillé* en 1927) carecían de un cabal sentido coreográfico, por cuanto usaban en exceso la pantomima, ofreciendo pocas oportunidades de bailar a los danzantes. Pero quienes señalan este defecto olvidan que en aquellos tiempos no había en Cuba coreógrafos ni danzantes, ni asomo de la constitución de algo que pudiera calificarse de «conjunto de ballet».

La rebambaramba. Música: Amadeo Roldán. Libreto sobre un original de Alejo Carpentier. Coreografía: Ramiro Guerra. Escenografía y vestuario: Julio Matilla. Elenco: Santiago Alfonso, Rodolfo Herrera, Arnaldo Patterson y Jonas Bombarle (Conspiradores del Cabildo), Pedro Suárez (Aponte, cabecilla de esclavos sublevados), Guamara Oliva (Mersé, negra curra), Manuel Hiram/ Antonio Caballero, Henry Hernández, Julio Lamas, Aurelio Pacheco y Orestes Penton (Soldados de la colonia), Manuel Yanes (Celador de la cárcel), Nora Peñalver, Elvira Carbo, Ernestina Quintana y Cira Linares (Lavanderas), Henry Hernández (Cura), Sonia Souto (Vendedora de refresco), Silvia Bernabeu (Vendedora de frutas), Benigno Garvizu (Panadero), Francisco Miranda (Botellero), Orestes Penton, Berta Recio, Florángel Baeza y Henry Hernández (Marineros), Lázaro Torres (Pedigüño de la Virgen de Regla), Lino Guin Ferrer (Pedigüño de la Virgen del Cobre), Luz María Collazo (Vendedora de hortalizas), Perlita Rodríguez (Niña), Margarita Montesinos, Margarita Castañeda, Eloísa Díaz, Xiomara Rodríguez y Verónica

Hinojosa (Vecinas); Juego de la culebra: Ileana Farrés (Negrita), Roberto San Román (Mojiganga), Eduardo Rivero, Santiago Alfonso, Jonas Bombarle, Arnaldo Patterson, Gerardo Lastra y Roberto Herrera (Diablitos congos); Cabildo lucumí: Jesús Pérez (Rey), Luisa Barroso (Reina), Ramiro Hernández (Jefe del cabildo), José La Rosa (Indio con quitasol), Armando Sotolongo (Indio con Abanico), Ricardo Carballo y Orestes Suárez (Faroleros 1 y 2); Nieves Fresneda, Isabel Fresneda, Mercedes Villalta y Gladys Bolaño (Mujeres del cabildo); Roberto Herrera, Gerardo Lastra, José Ramón Pradas, Aurelio Pacheco, Antonio Caballero y Jonas Bombarle (Diablitos ñañigos); Luis Bolaños, Francisco Lara y Luis Rodríguez (Zancudos); Guamara Oliva, Nora Peñalver, Elvira Carbo y Cira Linares (Negras curras); Elfrida Mahler, Carina Blanch, Soledad Molano y Héctor Estrems (Familia del Balcón).

A propósito del estreno, treinta y tres años después de que concibiera la idea, Carpentier anota:

Tal como aparece ahora, puede decirse que *La rebambaramba* ha encontrado, en el argumento y la coreografía, su forma definitiva. El libreto original ha quedado en mera referencia ante la movida y remozada acción imaginada por Ramiro Guerra, a base de elementos esenciales del texto primero, ahora refundidos y modificados en función de la danza». ⁷

Isidro Rolando

Isidro Rolando no fue aceptado en la primera convocatoria del Departamento de Danza, ingresó a la Compañía en 1961. Es, junto a Luz María Collazo, memoria viva de la danza contemporánea en Cuba, cordón umbilical entre los fundadores y los que en el transcurso de todos estos años la han sostenido. Bailarín, coreógrafo y maestro de generaciones, la constancia y el rigor lo definen. Fue excelente intérprete de las obras más representativas: coreografías de Ramiro Guerra, Lorna Burdsall, Manuel Hirán, Elena Noriega, Gerardo Lastra, Eduardo Rivero, Víctor Cuéllar, entre tantos otros que la relación sería envidiable para profesionales de la danza en cualquier parte de este mundo. Hoy es el regisseur, responsabilidad que no lo limita para liderar *Compás* del holandés Jan Linkens, y *Nayara, mira pero no toques* de Samir Akika. Si le preguntas sobre Silvia Bernabeu, de inmediato te puede responder: Una excelente Medea Vengadora, Ochún envidiable, genial en la Eurídice de *Orfeo antillano*. Y te puede aclarar cualquier duda sobre la danza en Cuba, relatarte una anécdota con una claridad meridiana porque su memoria es prodigiosa y su criterio es muy agudo. Cuenta que en *Medea y los negreros* Víctor Cuéllar doblaba al Negrero, como el látigo era más grande que el bailarín no lo podía controlar y, sin proponérselo, no había intérprete-esclavo

que escapara a sus latigazos. Recuerda que una bailarina faltó a una función para ir a bailar a una fiesta de quince; al inquirir Ramiro por las razones de su ausencia, la bailarina respondió que tuvo un fuerte dolor de apendicitis; unos días después llegaba la invitación para el Teatro de Las Naciones y el maestro decidió que ella no debía asistir, si se sentía tan mal de salud debía cuidarse... No olvida que en *Fausto*, de Víctor Cuéllar, en medio de la escena de la clase, el profesor-intérprete mostraba el aporte de Patterson a la danza cubana: ubicar en la región pélvica el centro motor de todo el movimiento.

Luz María Collazo

Luz María Collazo es una de las protagonistas de estos cuarenta y cinco años de historia. Fue personaje principal del primer cuento de *Soy Cuba*, de Mikhail Kalatazov, filme de culto para los cinéfilos, y la Eurídice de *Orfeo antillano*; motivo de inspiración para Eduardo Rivero en *Súlkary*, más tarde se apropió de Okantomí. Modelo de pasarela, se convirtió en musa de fotógrafos de la talla de Alberto Korda, Osvaldo Salas y Chinolope y también se le ha visto como actriz en las tablas. Mujer de belleza impresionante, fue admirada en los vestíbulos de un teatro o danzando en el escenario.

En el año 1961 la Compañía fue invitada al Quinto Festival de Las Naciones y se presentaron en el Teatro Sarah Bernhard de París. La crítica reseña:

Sin duda alguna, esta ha de ser una de las representaciones más brillantes de las ofrecidas en París por el Teatro de Las Naciones. Es uno de esos acontecimientos a los que es preciso asistir... (*Les Lettres Françaises*, París, Francia, 10 de mayo de 1961)

Cu-ba Cu-ba, gritaban en coro, ayer tarde, los espectadores del Teatro de Las Naciones, al final de la representación del Conjunto de Danza del Teatro Nacional de la Isla... El color, la concepción, el humor que caracteriza el espectáculo son verdaderamente cubanos... Un verdadero sentido del teatro y del ritmo. (Nicole Hirsche, *France Soir*, 30 de abril de 1961)

Fue un espectáculo resplandeciente de luz y de color. Un diálogo suntuoso en el que el presente le contesta al pasado, dándole realce a un arte forjado en el crisol de una tradición verdadera... Una idea se impone a nosotros como una certidumbre, en lo que a Cuba respecta, dándole la razón a Bela Bartok cuando dice que el baile y el canto también representan la conciencia de una nación. (*L'Humanité*, París, Francia, 29 de abril de 1961)



Pablo Trujillo, Isidro Rolando y Reinaldo Suárez en *Súlkary*, de Eduardo Rivero

Qué de negros...

Para acercarse al protagonismo del negro en la danza contemporánea cubana hay que hacer referencia a la obra del maestro Ramiro Guerra. Es el primero que lleva a escena los temas que inquietan a esta raza y los convierte en protagonistas de sus obras. Su gesto fundacional vino acompañado de la idea de integrar en su compañía todos los colores de la nacionalidad cubana. Es significativo que una de sus primeras coreografías se titulara *Mulato*.

Ramiro trazó la pauta y otras figuras como Lorna Burdsall y Nereyda Doncel se aproximaron a la problemática desde ópticas diferentes. Elfrida Mahler fundó Danza Libre, en Guantánamo, y atendió la influencia haitiana en esa región del país. Víctor Cuéllar, Narciso Medina y Regla Salvent también dejaron sus aportes al panorama danzario de la Isla.

Creo que lo más trascendente ha sido que bailarines negros y blancos se juntan en los escenarios, sin prejuicio. Cualquiera incorpora los movimientos de Ochún o de Changó. Negros y blancos incursionan en los caminos de la danza contemporánea o de la danza-teatro. Podría parafrasearse a Guillén y decir: qué de blancos, qué de negros hay en la danza cubana.⁸

NOTAS

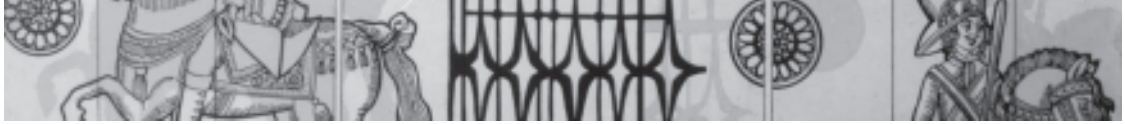
1 Antonio Ariño: *Sociología de la cultura, la constitución simbólica de la sociedad*, Editorial Ariel SA, Barcelona, España, septiembre de 1997, p. 188.

2 Los entrecomillados se tomaron del programa de mano de *Suite yoruba*.

3, 4, 5 Ib.

6, 7 Alejo Carpentier, tomado del programa de mano de la obra.

8 Agradezco la colaboración para este texto de Isidro Rolando, Luz María Collazo, Miguel Iglesias y José García.



Eduardo Arrocha: puro diseño, pura danza, puro teatro

Noel Bonilla-Chongo

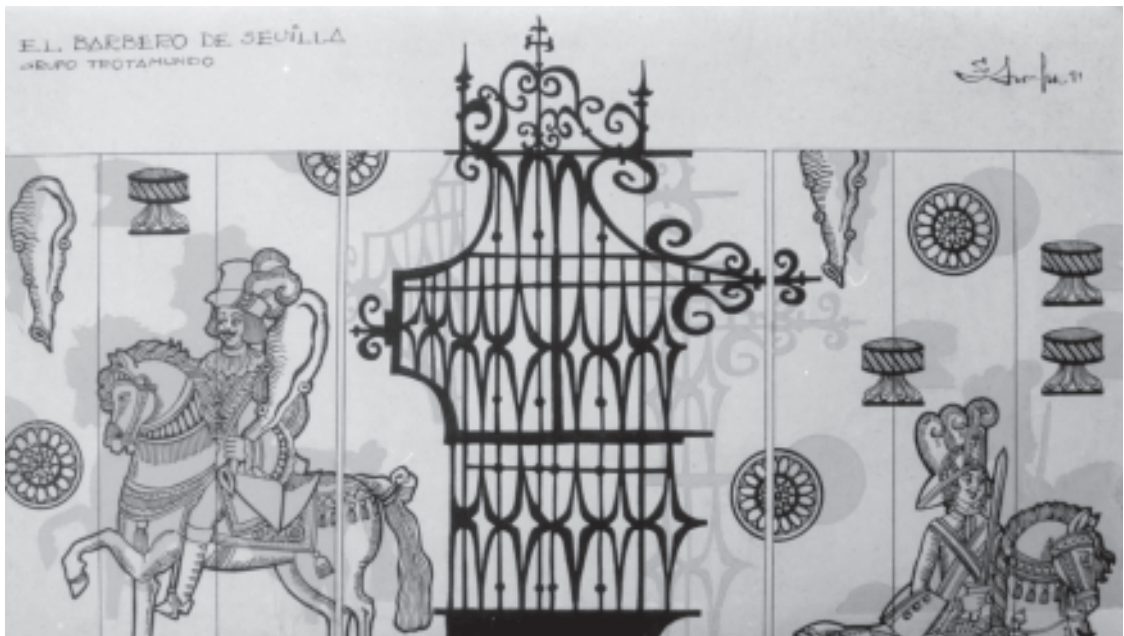
No se trata de pintar la vida,
sino de volver viva la pintura.

PIERRE BONNARD

ALGUNOS, INCLUIDOS BAILARINES Y COREÓGRAFOS, no estiman el arte de diseño plástico para la escena coreográfica como parte de la danza misma. Reparo pobrista el de ellos y el de otros que no ven en las relaciones afines que interactúan y se complicitan en la puesta en escena, elementos significantes de la propia estructura dramático-coreográfica.

También muchos, aunque debatidos ante la paradoja anteriormente esbozada, se quitan el sombrero cuando la firma de Eduardo Arrocha estampa el dibujo, el croquis, el proyecto. Razones abundan, más allá de una larga y fulgurante trayectoria en torno a los momentos fundacionales y paradigmáticos de nuestra danza toda e, incluso, del teatro y el cine.

Estudios académicos de dibujo, pintura, diseño, composición, historia del arte, sedimentan su sólida y seria formación técnica e intelectual. Desmesuradas modestia y discreción cercan sus relaciones interpersonales y profesionales. Y es que, sin titubeos, Arrocha es un maestro. Ha sabido



hacer de su arte una exquisita combinación de maestría, talento, inteligencia y acción escénica. O sea, transformación progresiva del color, la forma, la aptitud y la disposición de luces, trajes, artefactos escenográficos en complicidad con el drama.

Repasar la historia del arte escénico tratando de notar que el diseño escenográfico, de iluminación o de vestuario es pieza imprescindible del discurso de la puesta en escena, pudiera ser también objetivo del presente trabajo. Además, siendo leal a mi perpetua voluntad de jerarquizar otras instancias (teoría, análisis, diseños, promoción) «off» de la labor del danzante o del actor, es que procuro ver el diseño (ocupación de este minuto) dentro de la teatralidad y la danzabilidad inherentes a la artesanía de Arrocha.

Partamos de que los diseños de escenografía, iluminación y vestuario se inscriben por igual dentro de la noción espacial del cuerpo danzante. Son ellos elementos que significan y operan sobre la fábula coreográfica y los niveles dramáticos de la puesta en escena. Para Anne Ubersfeld es una suerte de «polifonía informacional», pues suministra referencias y construye sentidos de lecturas.

Según una definición enciclopédica, la escenografía pudiera comprender los elementos pictóricos plásticos y teóricos que permiten la creación de una imagen, de una construcción bi o tridimensional y su correspondiente puesta en juego de la acción. Aristóteles atribuía su origen a Sófocles. Ciertamente, etimológicamente, «escenografía» quiere decir «diseño de la escena», mientras que Platón la describe «a la manera renacentista»: como la pintura en perspectiva de los decorados. Fue necesario esperar el siglo XVII para

que una gran importancia cobrara el diseño a partir de las luces de las candilejas delimitadoras del espacio escénico.

Luego, en la historia de la escenografía, los proyectos más audaces sin duda estuvieron en la Bauhaus (1924). Oskar Schemmer renovó la dinámica de la escena solamente por los vestuarios y los accesorios.

Por otra parte, el paso del tecnicismo mecánico al electrónico, las aportaciones del cine, la evolución y mixturación de las artes plásticas, etc., han modificado considerablemente la ideación, diseño y fabricación de la imagen escenográfica. Evolución más asociada al teatro que a la danza, pero de ninguna manera se podrá aislar esta, aunque sus acercamientos sean más discretos y corran peor suerte.

Desde Noverre, quien en pleno siglo XVIII acusó al decorado de torturar a los danzantes, las concepciones escénicas propiamente dancísticas han procurado realizar una síntesis de las artes, la técnica y sus aplicaciones en la coreografía. En ese sentido los Ballets Russes de Diaghilev tuvieron la osadía de poner en escena las grandes corrientes plásticas debutantes en el siglo XX: cubismo, futurismo, constructivismo y el abstraccionismo de pintores como Georges Braque, Marie Laurencin, Matisse, Picasso, Maurice Utrillo, etc., creadores de los telones de fondo que denotarían la situacionalidad de la acción y el clima del ballet.

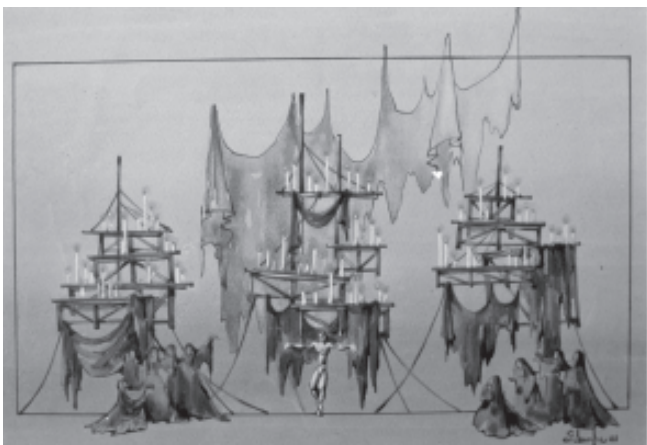
Imposible omitir la impronta de Loie Fuller, bailarina norteamericana considerada una precursora de la danza libre moderna. Gracias a la utilización de un vestuario ampliado con el uso de bastones (invento patentizado por ella), buscaba animar una larga túnica de velo blanco. La belleza de su danza era acrecentada con la combinación de filtros de luz roja. Fue



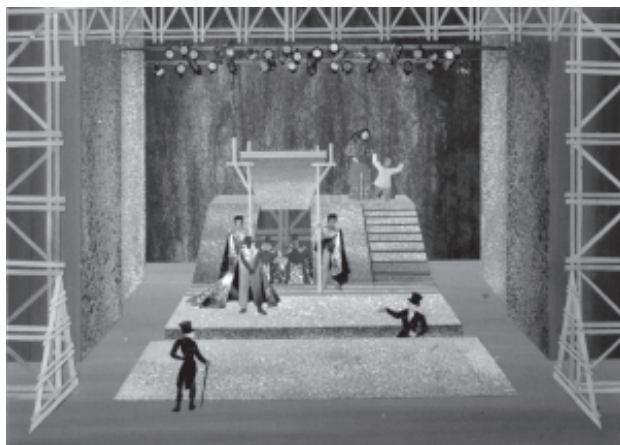
Omnira, de Eduardo Rivero, con diseños de Arrocha



Diseño para *El rey Cristóbal*, Teatro Dramático Nacional



Diseño para *Sacra*, Danza Moderna de Cuba



Diseño para *La noche*, Teatro Irrumpe

una de las primeras bailarinas modernas en revocar con el uso de un vestuario escenográfico y el empleo de luces eléctricas, la perspectiva de la escena del siglo XIX.

Tampoco podemos evadir la labor de Gordon Graig, más allá de su matrimonio con Isadora Duncan. A Martha Graham, al escultor Isamu Noguchi, al coreógrafo Alwin Nikolais, quienes fueron pioneros en integrar en un todo prácticamente perfecto la música, la escenografía y el baile.

En *Kaléidoscope*, Nikolais sostiene que el vestuario es una parte del rostro, de las manos y de las piernas de sus bailarines, admitiendo que no es sólo decorado, sino elemento amplificador de la estructura de su espectáculo.

Ejemplos estos, aunque distantes de la presentalidad de Arrocha, contribuyen a la sumatoria contundente de razones que colocan el diseño escénico como (parafraseando a Pavis) escritura en un espacio de tres dimensiones, como si pasara de la pintura a la escultura o a la arquitectura y, de estas, al espectador.

Y es que por estos senderos se ha paseado con glorias y conquistas la sabia mano del artista. Uno de los primeros en el entonces Conjunto Nacional de Danza Moderna, hoy Danza Contemporánea de Cuba, compañía donde se ocupa de la jefatura técnica además de asumir como diseñador casi todas las producciones. Con un monto superior a los ciento cincuenta títulos, sus creaciones para la danza, el ballet, la ópera, el cine, el teatro, han sido reconocidas y premiadas con la excelencia. Sus trabajos en la docencia, la

asesoría, la ilustración literaria, así como sus exposiciones personales y colectivas en varios sitios de este mundo, dan fe de la genialidad de este hombre de pueblo.

Entonces, ¿no es cierto que algunos están errados? Es el buen diseño escenográfico, de iluminación y vestuario, requisito cardinal en la selección de las acciones operantes en la escena coreográfica. De su operatividad, certeza, buen gusto, ligereza, pertinencia, hablará el cuerpo danzante en su juego, evolución y transformación escénica. Son ellos parte de la danza misma.

Como apuntara Barba: dimensiones, colores, adornos radiantes, máscaras y otros accesorios transforman a algunos actores/bailarines en una verdadera escenografía en movimiento que se desplaza continuamente en el escenario y nos presenta sucesivamente distintas perspectivas y por tanto distintas dimensiones y sensaciones. Entonces el efecto de poder y energía que el actor/bailarín es capaz de desarrollar es potenciado y reavivado por la *metamorfosis del traje*.

Metamorfosis, conversión, transformación de un sujeto real (actor/bailarín) que pisa un espacio físico (escenario) para hacerse de una realidad otra. Aquella que envuelve al personaje y que demanda de formas, colores, trazos, aptitudes que también están «off» de su cuerpo. Sí, en el espacio ficcional e imaginal que crea el diseñador pues, en su trabajo, «no trata de pintar la vida, sino de volver viva la pintura».

HOY «ENCRUCIJADAS» PUBLICA UN MATERIAL ATÍPICO.

En la reciente edición del Festival de Teatro de La Habana, la maestra e investigadora francesa Béatrice Picon-Vallin impartió un seminario a propósito de la figura de Meyerhold y la puesta en escena en el siglo xx en el marco del teatro ruso. Junto a un extenso ensayo de su autoría que *tablas* publicará próximamente, Picon-Vallin nos autorizó la publicación del texto que sigue, parte de su afanosa investigación de décadas a propósito de la obra del gran creador de la Biomecánica. Asimismo Jaime Gómez Triana nos concedió un amplio material gráfico que ilustra, hemos querido que en abundancia, la puesta de *El inspector* de Gógol, conducida por Meyerhold. Este conciso artículo de Boris Asafiev (1884-1949), quien fuera musicólogo y compositor, autor de libros académicos, óperas, ballets y renombrado profesor, apareció en *Krasnaia Gazeta* (Leningrado, 30 de enero de 1927) firmado con el seudónimo de I. Glebov.

La música en el drama

Boris Asafiev

HACÍA MUCHO TIEMPO QUE al asistir al teatro no sentía una impresión de orden musical tan viva y tan fuerte como la que suscitó en mí toda la concepción de *El inspector*, de Meyerhold. El espectáculo está saturado de música: una música evidente, transmitida concretamente en el canto y en la actuación, en los matices de las entonaciones del discurso, y una música «oculta», del espectador y del auditorio, pero sin embargo constantemente presente.

Es de ella que quisiera hablar precisamente, pues me resulta extraño que ninguna atención haya sido prestada a este aspecto del espectáculo.

Decir o expresar lo esencial a través de la música, aquello que no podemos apresar solamente por el discurso; atraer y encantar por la música, utilizarla como señal, como llamado de atención a la concentración, tal es el diapasón de la música en el teatro. Todo eso se ha sentido en otras puestas en escena de Meyerhold, la más sinfónica de todas fue *El bosque*. Sin embargo, en *El inspector* uno es sorprendido simultáneamente por la amplitud, la

maestría, las formas y la penetración de la utilización de la limpieza del elemento musical: prevenir («señalización»), atraer, hipnotizar, apelar, elevar o descender la línea emocional, ahondar la atmósfera y la acción, transformar lo cómico en lo horriblemente raro, colorear cualquier anécdota cotidiana en un hecho psicológico importante.

Meyerhold utiliza con agudeza los atributos musicales: el diálogo que interpreta de manera tan flexible y en nombre del cual él sacrifica los monólogos, fragmentándolos, siempre está construido sobre los cambios contrastados de entonación típicamente musicales. Los finales brillantemente desarrollados de los episodios son compuestos sobre la base de los montajes de tensión, elaborados por la ópera. El principio de la variación es constantemente aplicado y los temas pueden ser respuestas características, situaciones, estados o incluso frases separadas, entonaciones puestas sobre relieve que irradian un tono musical muy vivo. Crear alrededor de ellas una esfera sonora específica, como alrededor de una tesis, hacer una arborescencia con

Traducción del ruso al francés:
Béatrice Picon-Vallin
Traducción del francés:
Maité Hernández-Lorenzo

las situaciones que la desarrollan y la explicitan, he ahí los resultados extremadamente preciosos obtenidos por Meyerhold.

En *El inspector* son aplicados simultáneamente los principios de la puesta en forma musical de la variación y de la sonata. El primero contribuye a reforzar en el curso de la acción, los temas principales, ricamente combinados y desplegados en las variaciones. El segundo principio aporta una tensión dramática, en la medida en que se opone constantemente a tal o tal tema de los ejemplos rítmicos y entonativos que entran en conflicto con él. En otro orden, Meyerhold utiliza con frecuencia la técnica típica y puramente musical de impacto a través de la repetición obstinada de tal o tal motivo característico, de tal frase o episodio significativo.

A propósito de *El inspector* de V. Meyerhold

Este tipo de repetición de una melodía o de una entonación hablada que se retoma, sirve de medio muy eficaz para expresar una fuerza, un aturdimiento, un estado del alma que ha atrapado un personaje, o para aportar una precisión psicológica y profundizar en una situación. Esto se manifiesta particularmente en el acompañamiento orquestal del proceso de locura del Gobernador, donde el director utiliza una de las más bellas melodías de Glinka como un impulso emocional y como un fondo de color sobre el plano erótico, pero también en la utilización de otras melodías, más cotidianas y que determinan una situación con precisión, sinceridad y expresividad. La escena de coquetería y de juego amoroso (un quinteto: la mujer del gobernador, su hija, Gestlakov, su compañero funcionario y el pianista acompañante) se presenta como una obra excepcional por la perfección de su concepción, de su forma, de su técnica y de su flexibilidad emocional. El montaje del episodio «Una fiesta es una fiesta» impresiona por su tensión y su poder sinfónico.

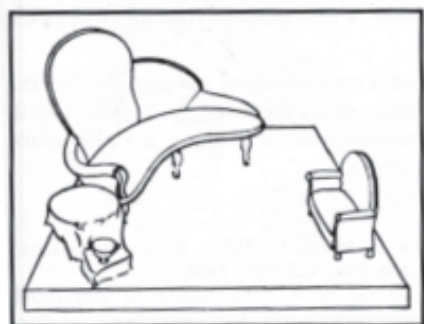
No puedo dejar de insistir sobre el hecho de que la fuerza de la

impresión que emana de *El inspector* en la interpretación de Meyerhold reposa, en gran parte, sobre la aplicación de los principios de la composición musical y sobre la utilización de la música, no solamente como un elemento que «relaciona» el espectáculo sobre una clave espiritual precisa, sino como base constructiva. El espectáculo de Meyerhold resuena como una partitura rítmicamente bien compuesta, rica e inventiva, técnicamente perfecta y de un intenso contenido emocional.

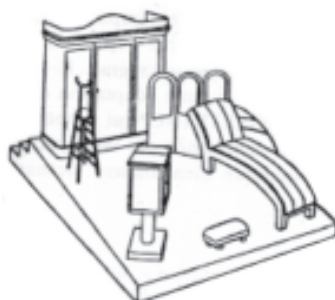
Aquí bate el pulso de la vida, a pesar de la cólera de los defensores de Gógol. Nadie les impide ir a disfrutar del auténtico Gógol que les transmitirá la interpretación tradicional de *El inspector* en las instituciones académicas. Pero todo eso ya está agotado. El espectáculo de Meyerhold es un trabajo creador. Yo únicamente he podido atrapar aquí lo esencial, algunos elementos entre los muchos que tendremos que tener en cuenta enseguida. Ese tipo de eventos inmensos y notables debe suscitar un trabajo crítico igualmente creativo, y no una rendición de cuenta rápida y superficial, como se hace habitualmente.



Solución de I. Chlepiánov



Dispositivo del mobiliario sobre el practicable del episodio 13



Dispositivo definitivo para el episodio 5



Dibujo de Meyerhold



Imagen del mobiliario



Episodio 5. Dobtchinski y las mujeres



El juego de Gestlakov-Garinedans en el episodio 3, dibujo



Episodio 7: Gestlakov (E. Garine) y el Gobernador (P. Starkovski)



Episodio 11: Gestlakov hace la corte a las dos mujeres



Episodio 7: Extenuado por el alcohol, Gestlakov se queda dormido



El juego de Gestlakov-Garinedans en el episodio 3, dibujo



Evolución de la solución escenográfica para el episodio 3, dibujo



Diseño de I. Rabinovitch para Bobtchinski y Dobtchinski

Episodio 7. Como un actor de Kabuki, Gestlakov-Garine juega con el abanico



Diseño de Meyerhold para los episodios 1 y 2



Escena de mensajeros de Gestlakov



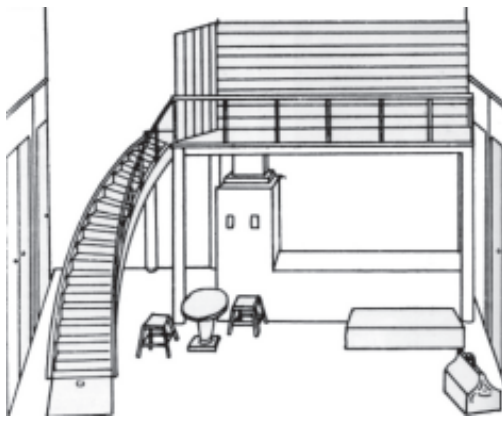


Episodio 14. «Una fiesta es una fiesta».
La lectura de la carta

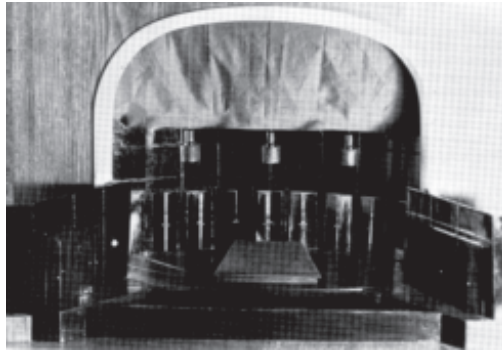


Episodio 7

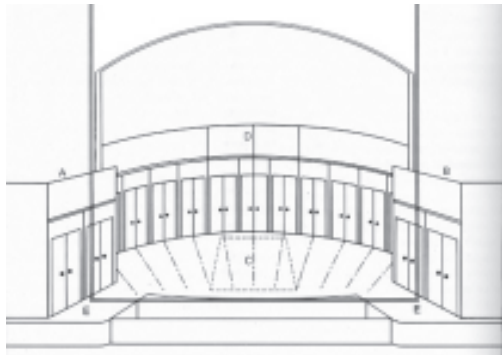
Dispositivo para el episodio 3,
diseño de E. Kaplan



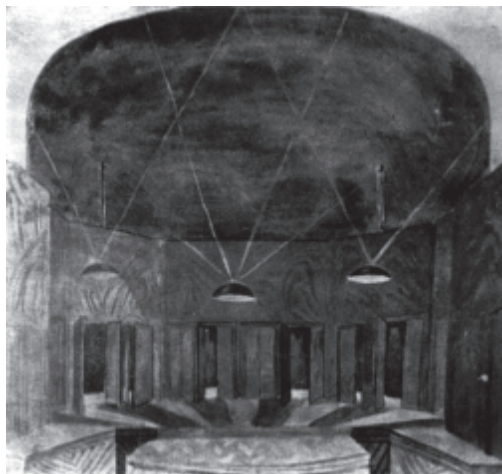
Maqueta de I. Chlepianov, variante final



Plan del dispositivo de ensamblaje



Vista de la planta





tablas

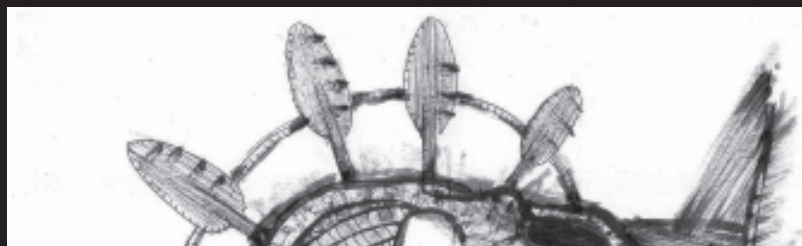
La otra orilla

Ulises Cala

ILUSTRACIONES: RENIER SEMIDEY



Libreto 71



Ulises Cala (Pinar del Río, 1955)



Dramaturgo y narrador. Trabaja en el Centro Provincial del Libro y la Literatura de Pinar del Río. Es miembro de la UNEAC. Ha obtenido varios premios en certámenes literarios, entre ellos: Premio Hermanos Loynaz 1993 (teatro), Pinos Nuevos 1995 (teatro), Premio UNEAC 2002 (novela), y resultó finalista en el concurso Casa de América de Dramaturgia Innovadora 2005 con la pieza *La otra orilla*. Tiene publicados los libros: *Ciertas tristísimas historias de amor* (teatro, Editorial Letras Cubanas, 1996), *Sombras y otras sombras* (teatro, Editorial Hermanos Loynaz, 1997), *El pasajero* (novela, Ediciones Unión, 2002) y *Poemas del hijo pródigo* (poesía, Editorial Cauce, 2003). Ha publicado las piezas *Pepé*, *De los sueños inútiles*, *Los dictados del fuego* y artículos críticos en diferentes revistas provinciales. Obras suyas se han representado en Cuba y República Dominicana.

Ulises Cala

o la cegadora nitidez de la oscuridad

Yoshvani Medina

TAL COMO REGRESAN LAS ESTACIONES, A CADA DEBUT DE TEMPORADA teatral, siento la necesidad de trabajar una obra de Ulises Cala. Este año, si los dioses del teatro me ayudan, podré montar *Ciertas tristísimas historias de amor* íntegramente, un viejo proyecto que con el tiempo se ha convertido en una suerte de obsesión dramática.

Ulises Cala es un caso aparte en el paisaje dramático contemporáneo y es que, sin proponérselo, su obra se halla en resonancia con lo mejor de la dramaturgia contemporánea europea. *La otra orilla* es un ejemplo: en un solo texto podemos encontrar la ultranza emocional del sueco Lars Norén (*Demonios*), quien es capaz de llevar sus personajes a los extremos más crueles sin que el discurso dramático se crispe. Intensidad con sangre fría. Sólo que en *La otra orilla* no hay una gota de sangre, ni fría, sólo el agua, la maldita circunstancia del agua...

Aquí la forma es tan importante como el contenido. Los estilistas de la forma teatral del siglo xx, pienso en el austriaco Peter Handke (*Ultraje al público*) o en el alemán Heiner Müller (*Hamlet Machine*), que tanto me sorprendieron hace unos años, se sorprenderían acaso hoy de ver cómo Ulises, renunciando a ponerle el nombre de los personajes a los parlamentos, consigue una polisemia de un orden nuevo: de ahora en lo adelante cada director, actor o crítico que se acerque a *La otra orilla* tendrá que asumir la misma responsabilidad artística del dramaturgo, y elegir no sólo un personaje sino un sentido para esos parlamentos.

Y esto va más allá de los procedimientos formales de la actual generación. El español Rodrigo García (*Haberlos quedado en casa, capullos*) o la británica Sarah Kane (*4.48 Psicosis*) se hicieron las preguntas más inesperadas con respecto a la forma en el discurso dramático en estos últimos años; Ulises Cala, al plantarnos frente al anonimato de sus parlamentos, va más lejos: Cala nos convida al riesgo: él no intenta un juego de pistas sino que nos da a elegir entre unas cuantas posibilidades claras, llenas de pathos y al mismo tiempo de poesía, de belleza y desesperanza.

Quizás es la mejor manera de entrar en su universo, de hacernos entrar en su universo: lograr que el público se pierda entre lo que sabe y lo que conoce, para deslizarse en un mundo donde todo es duda y espejismos: la cegadora nitidez de la oscuridad.

En Ulises Cala la técnica es todo lo que no vemos, de ahí sus conexiones con el meticuloso dramaturgo alemán Marius von Mayenburg (*Cara de fuego*). Leyendo a Cala tenemos la impresión de que las palabras fueron escogidas con precisión y, una vez probada su eficacia, bordadas al discurso teniendo en cuenta su musicalidad y su color: «Si fuera tu vecino te escribiría todos los días un poema en la pared de mi cuarto para que lo leyeras desde el tuyo... Si luego lo borro no es que haya dejado de quererte, será el miedo a que alguna palabra no me deje verte despertar». Poesía sobre papel pautado, Cala es un compositor escénico, un poeta dramático: «El hombre es un ángel mutilado, nos arrancaron las alas y nos convirtieron en el peor de los bichos que se arrastra sobre la tierra. No es lógico, no es justo, pero es así». Hacía falta talento para sugerir la inmensidad evocando un río, y genio para que de esta indiscutible inmensidad transpirara el más opresivo ambiente. Cala convierte la inmensidad del río en un espacio cerrado, claustrofóbico, sin utilizar el mínimo artificio.

El teatro de Ulises Cala es ficción, visión. No necesita fijar el tiempo ni el espacio, la época ni el país. Sólo la intensidad de su sugestión basta para transportar al público, para gritar bien alto los secretos que sólo pueden decirse bien bajo. Universal, conciso y objetivo.

Cuando uno lee este teatro, se da cuenta de que Ulises sabe escribir para los intérpretes (entiéndase los que interpretarán esta obra, los actores, directores, críticos, pero también el público). Yendo a lo esencial, escribiendo sólo lo teatral y teatralizable, Ulises deja dentro del discurso unas enormes zonas de libertad para los intérpretes, a quienes considera como una pluma, como el crayón que de sus trazos esculpirá el silencio. «Para esos no hay notas en el periódico, ni falta que les hace; lo triste es que los de la otra orilla no los conocieron y los de aquí los borraron para siempre».

Ulises no escribe para el teatro, sino por el teatro, atravesado por la teatralidad de su propia lengua. El teatro de Ulises Cala es la prueba de que el arte escénico es el único que saca la obra de su rigidez irremediable. Y vive como la vida. Y muere como la vida.

Podré montar las obras más respetables, los Shakespeares más tórridos, los Pirandellos más desconcertantes, los más auténticos Molières. Pero si no monto lo más rápido posible un Ulises Cala, juro que tomaré un pasaje de ida a cualquier parte donde pueda realizar mi sueño, aunque unos cuantos se queden llorando aquí, en la otra orilla.

La otra orilla

Ulises Cala

I

–Es aquí.
–¿Y ahora?
–Esperar.
–Esperar.
–Es lo único que hemos hecho en la vida, poco más no tendrá importancia.
–Un tren improbable.
–Una sonrisa que no existe.
–El dinero que hace mucho dejó de valer.
–Algo que no logramos saber qué es, pero estamos seguros nunca llegará. Ahora puede pasar lo mismo.
–Esta vez no.
–¿Qué hay de distinto en esta espera?
–Ya estamos junto al río.
–Tan sucio que casi no lo parece.
–Arrastra toda la basura.
–Y también los muertos.
– En un río siempre tendrá que morir alguien; algunos confían demasiado en sus fuerzas y se lanzan a cruzarlo, esos no siempre llegan.

–O se cansan de esperar al barquero y terminan creyendo que no existe.
–Nosotros resistiremos hasta el final.
–¿Cuál final?
–Cuando llegue él y nos cruce.
–¿Y si no llega?
–¿Por qué no ha de llegar?
–Puede no existir.
–Si no existiera entonces nada tendría sentido.
–¿Algo tiene sentido?
–La otra orilla.
–Tan lejos, frente a un río tan sucio, pendiente de un barquero que no aparece.
–Si hay río hay barquero, si hay barquero hay viaje, si hay viaje hay otra orilla.
–Demasiado lógico.
–Absolutamente lógico.
–Lógico fuera que tuviéramos un par de alas, pero el hombre es un ángel mutilado; nos arrancaron las alas y nos convirtieron en el peor de los bichos. No es lógico, ni justo. Si por lo menos nos hubieran construido un puente, pero en su lugar construyeron perseguidores. Tampoco es lógico, ni justo.

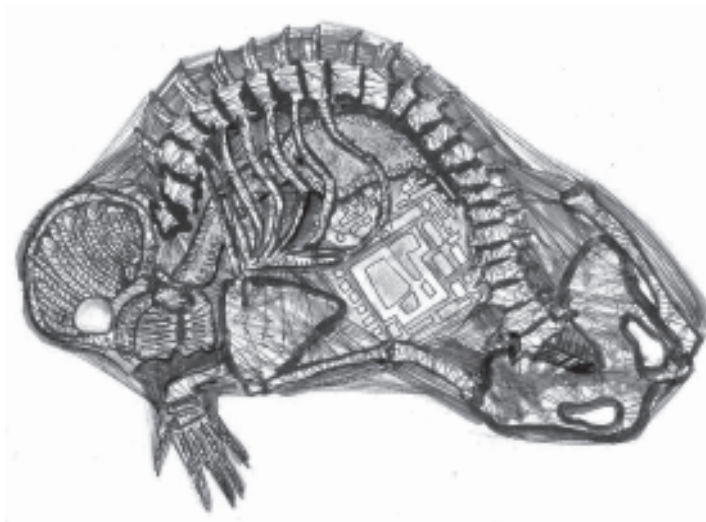


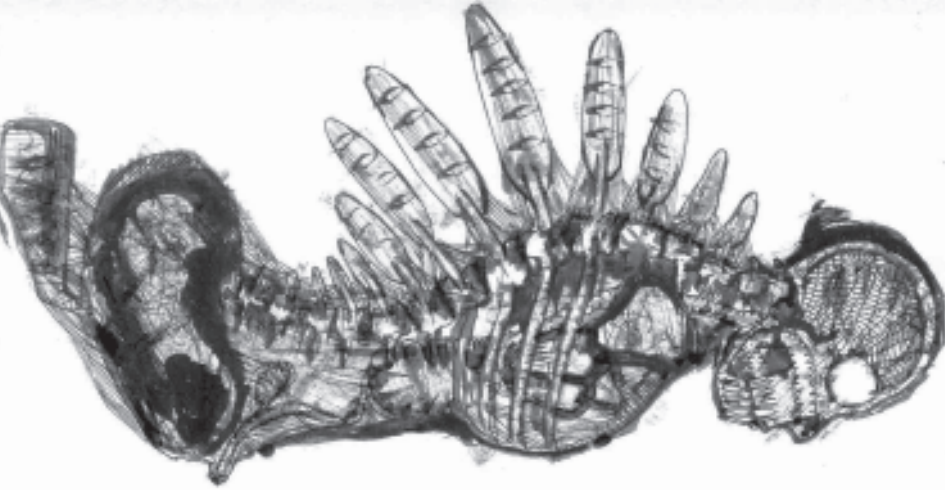
–Me duele que termine ese programa, si durara por lo menos quince minutos más.
 –La televisión es un asco.
 –Es la historia de un hombre que toma un barco. ¿Sabías que los barcos existen?
 –Que existan no quiere decir que haya viaje.
 –Pero existen.
 –Claro que existen.
 –Entonces existe el mar. ¿Alguna vez lo viste?
 –Una vez, de lejos, en premio por haber ganado un concurso.
 –¿Cómo es?
 –Agua, agua.
 –Por ahí se puede ir a alguna parte.
 –Es sólo para marinos, nosotros no lo somos.
 –¿Por qué no somos marinos?
 –Porque no podemos montar un barco.
 –¿Por qué no podemos montar un barco?
 –No sé. Hay aduanas, papeles y miles de preguntas.
 –¿Podré responder alguna?
 –No lo creo.
 –El hombre que viaja mira al horizonte.
 –En cualquier momento va a naufragar y te dirán que cada vez hay menos islas desiertas.
 –¿Tienes hambre?
 –Es hora de comer.
 –Sírverte un poco de lo que no te gustó ayer.
 –Es lo mismo que no me gustó anteayer.
 –¿Qué preguntan en las aduanas?
 –¿Dónde va usted?
 –¿Qué se supone que diga?
 –El nombre de un sitio.
 –No conozco el nombre de ningún sitio, sólo quiero ir a algún lugar.
 –No podrán darte el pasaporte.
 –Pero el hombre de la televisión no dijo a dónde va.
 –La televisión es un asco.
 –¿Piensas que naufrague su barco?
 –Todos los barcos acaban naufragando, menos en la televisión.
 –¿Tienes hambre?
 –Es hora de comer.
 –Sírverte un poco de lo que no te gustó ayer.
 –Me levantaré con gases.

–Siempre te levantas con gases.
 –Voy al trabajo a hacer lo mismo y cuando regreso sigo haciendo lo mismo.
 –Come un poco de lo que no te gustó ayer.
 –Aunque me levante con gases.
 –¿Qué quieres que haga?
 –La televisión es un asco.
 –Todo es un asco, incluso el hombre y el barco.
 –Apaga entonces ese aparato.
 –¿Tenemos algo que decirnos?
 –Nada en especial.
 –¿Entonces?
 –¿Cómo se llama el barco en que va el hombre?
 –Barco.
 –Todos los barcos tienen un nombre.
 –¿Es importante eso?
 –Importante es el viaje.
 –Si se nos ocurriera el nombre de un lugar quizá nos darían el pasaporte.
 –Entonces te preguntarán qué vas a hacer allí.
 –Huir.
 –Esa respuesta no les gustará.
 –¿Qué debo decir?
 –No sé.
 –¿Entonces?
 –Conozco el río donde hay un barquero que cruza la gente al otro lado y no hace preguntas.
 –No quiero hablar de eso, me trae malos recuerdos y me da mucho miedo.
 –Todos tenemos miedo y malos recuerdos.
 –Un río no es un mar.
 –A nosotros nos da lo mismo.
 –¿Qué hay al otro lado?
 –Algo distinto.
 –Cómete lo de ayer aunque te dé gases.
 –No comeré más lo de ayer; quiero irme a buscar ese barquero.
 –Anoche soñé con perseguidores.
 –Siempre sueñas con perseguidores.
 –En la televisión dicen que no existe el barquero.
 –La televisión es un asco.
 –¿Qué vamos a hacer cuando termine el programa?
 –Lo mismo de siempre.
 –Un asco.
 –¿Entonces?
 –Tengo miedo.

–Tienes miedo.
 –Antes era más.
 –Antes del muchacho.
 –Y después. Aún cuando lo dejamos seguía pensando que era un perseguidor.
 –A pesar de la cara de ángel.
 –Y de los pasquines.
 –Lea esto y encuentre la palabra de Dios. Jesús quiere que todos seamos salvos. No queramos ir hacia ningún lugar porque en esta tierra sólo hay un camino; el camino que lleva hasta el Señor, lo demás son atajos, atajos que llevan al Infierno. Lee y conoce la palabra de Dios; después ven conmigo, yo conozco el único camino.
 –Te dio un pasquín.
 –A ti otro. Pero fue en vano, en nuestra cabeza sólo estaba llegar hasta aquí.
 –Sin embargo conservaste el papel.
 –Bien apretado, para que nada pudiera arrancármelo, y le iba pidiendo: ¡Que no encontremos un perseguidor! ¡Que no lo encontremos!
 –Y no lo encontramos.
 –Lo apretaba incrédula, pero lo apretaba: ¡Que no lo encontremos, Dios mío! ¡Que no lo encontremos!
 –Pensé que habías empezado a creer.
 –A descreer. Antes era un hecho que Dios levitaba encima de mí; en cambio el muchacho de los pasquines tenía miedo.

–De los perseguidores.
 –También de nosotros.
 –El muchacho de los pasquines tampoco cree. Sabes que los caminos que llevan hasta Dios también están llenos de perseguidores.
 –Todos los caminos están llenos de perseguidores.
 –Y sin embargo no hemos encontrado ninguno.
 –Sólo un muchacho que repartía pasquines.
 –De eso también están llenos los caminos.
 –Tienes miedo.
 –Antes tenía más.
 –El barquero puede llegar en cualquier momento.
 –También los perseguidores.
 –¿Cara o cruz?
 –Cualquiera puede llegar, incluso Dios.
 –Incluso el muchacho.
 –Te has enamorado de él.
 –Tienes miedo.
 –Antes tenía más.
 –¿Y tu pasquín?
 –Lo tiré al dar me cuenta de que te habías enamorado del muchacho.
 –Has hecho mal, era algo de Dios.
 –No creo en Dios.
 –De todas formas tienes miedo.
 –Si quieres podemos rezar.
 –Ya recé antes muchas veces y no sirvió de nada.
 –Antes estábamos allá.
 –Con mucho más miedo.
 –Antes, allá, con mucho más miedo, también recé.





4

—Soy Robinson. Llevo la isla bajo la piel como una sarna. A pesar de los buenos métodos reproductivos las cabras escasean; muy de vez en vez logro matar alguna, casi a dentelladas, porque el puñal que rescaté del naufragio terminó por partirse; lo mismo el martillo y la hachuela de trozar, así que cuando la cabaña termine de caerse seré otra cabra correteando en el pasto. De noche, con la calma chicha, llegan fantasmas y mosquitos. Viernes es inmune a la plaga, en cambio a mí se me llena de ronchas todo el cuerpo: me gustaría tener tu piel, tus dientes, anoche me dolieron las muelas hasta el delirio y añoré aquel cirujano de a bordo, un tipo sucio con los dedos manchados de tabaco, un asco; todo se añora en la miseria, Viernes, incluso las tazas de los escusados donde poder evacuar en santa paz estos cólicos del diablo; tampoco sufres de cólicos; te criaste entre las carnes mal cocidas y te has hecho resistente a los gusanos y las moscas. Te envidio de verdad; encuentras bello el paisaje porque no sabes que una playa a la que no llegan barcos es una aberración, tampoco sabes lo que es una aberración y estás contento. Te envidio, Viernes, o no te envidio, al menos sé qué es un cólico y un dolor de muelas. Soy Robinson; no pedí este pedazo de tierra, me tocó en suerte en la lotería de las islas y los naufragios.

5

—¿Te dije que una vez fui Robinson Crusoe?

—No me parece.

—Habían puesto el tema: qué haría solo en una isla desierta; entonces hice la mejor composición de mi curso. La fortaleza que ideé era superior a la del mismo Robinson y más fácil de hacer, el maridaje con los animales tan efectivo que no hacía falta más compañía: siete loros hablando sobre los siete misterios siete horas al día y un perro que da siete ladridos a las siete de la mañana por los siete pecados capitales, había otro loro que sólo repetía mi nombre, una maravilla; una isla extraordinaria donde todos hubiesen querido naufragar. Hablaron mucho de mí, maravillas, y me declararon Robinson Crusoe: ese era el premio; además me dieron a escoger entre una isla de plástico y una cabra. Escogí la isla de plástico.

—Quisiera saber de qué tamaño es el pedazo de estopa que tiene en la cabeza.

—Le hubieras hecho una seña: ¡la otra, la otra!

—Despreciar una cabra, santo Dios, una cabra.

—A los muchachos les llaman la atención las islas de plástico. Pensó en jugar.

—No pensó que tenía que comer.

—He aquí un ejemplo de entereza y firmes principios. Ante todo el ideal. Quería una isla y luchó por ella; ahora la tiene para él solo. Una isla para él sólo, aunque sea de plástico, un día, de continuar tan firme, tendrá una de verdad. Aplausos, pido aplausos. Un ejemplo de entereza y firmes principios.

—Un tonto, irremediamente un tonto.

—Al final tuvo razón. La isla no resultó gran cosa y acabó por romperse, tenía una palmera en el centro. Odié aquella isla, las cabras, los premios y los premiados.

—Nunca fui gran cosa. Tenía el pelo muy suave y con eso era suficiente. También odié los premios y los premiados.

—De todas formas tendrás algún recuerdo.

—Sí, alguno.

–Esperar se parece a tener miedo.
 –Es una arenilla cayendo en la memoria.
 –Esperar es también recuerdo.
 –El miedo y los recuerdos son una misma cosa.
 –Incluso los gratos.
 –Sobre todo esos.
 –Ahora me viene a la memoria cómo estuve desnuda en la quietud de un hotel.
 –Un hotel de segunda.
 –Todos los hoteles son de segunda.
 –Con las sábanas manchadas por espejismos ajenos.
 –Pero en ese recuerdo no estás tú; hay otro hombre conmigo.
 –Uno que miró dentro de la jarra vacía y cambió la posición de los vasos en la repisa.
 –Ese.
 –Buscaba alargar el momento hasta la desnudez, unos segundos necesarios, unos segundos.
 –Me había puesto un collar de lapislázuli.
 –Y el elástico del pantaloncillo, también azul, empezaba a deshilacharse.
 –Una pequeña rajadura en la tela.
 –Él miraba los vasos y el fondo de la jarra.
 –Y el desgarrón del pantaloncito.
 –También eso.
 –Era otro hombre quien estaba conmigo.
 –Te estoy hablando de mis recuerdos; entré una vez a un hotel de segunda con una mujer que llevaba un collar de lapislázuli.
 –Pero no tenía el cordón del pantaloncillo deshilachado.
 –Igual; y un sostenedor blanco un poco mugriento entre las costuras.
 –¡Era yo!
 –No, era otra mujer; es un recuerdo viejo, viejo.
 –¿Qué pasó entonces?
 –Terminé quitándole aquel pantaloncillo, más por evitarle la visión del desgarrón que por lujuria.
 –Cuando estuve completamente desnuda seguía sintiendo vergüenza.
 –Y se cubrió los senos con la sábana manchada.
 –Entonces él se acostó a mi lado.
 –Y alejó los brazos de la tela con la esperanza de que volviera a desnudarla.
 –Pero no lo hizo y me besó al lado de los labios.
 –Comenzó a pasar sus dedos por mi espalda.

–Llegué hasta las caderas y le desabotoné aquel calzoncillo impecable.
 –Aparté la sábana y me coloqué entre sus piernas.
 –Sentí cómo me penetraba y supuse que ya no le importaría más el pantaloncillo, intenté olvidarlo yo también.
 –La escuchaba chillar y volví a pensar en el pantaloncillo; entonces fue un recuerdo erótico; me concentré en el polvo de los vasos para no terminar antes que ella.
 –¿De dónde sacamos los dos ese recuerdo?
 –Las cosas pasan una sola vez, el resto es volver sobre lo mismo.
 –Era otro hombre.
 –Te estaba hablando de otra mujer.
 –Cuando terminamos nos fuimos hasta la ventana.
 –Por la acera de enfrente se paseaban dos perseguidores.
 –Entonces dijo:
 –Quiero irme de aquí.
 –He pensado en eso más de una vez, pero cómo.
 –Todo es cuestión de llegar al río; hay un barquero que cruza la gente al otro lado.
 –No quiero hablar de eso. No quiero hablar. En la televisión dicen que es mentira.
 –La televisión es un asco.
 –Era un hotel de segunda.
 –Todos los hoteles son de segunda.
 –Era otra persona.
 –Todos somos otra persona.
 –¡Era otro! La noche antes de conocerte soñé que Dios había muerto; lo estaban velando entre dos cirios inmensos; Dios era un hombre lampiño, muy hermoso, con manos de mujer y un collar de fantasía enredado en el cuello, cuando llegué junto a él me pareció que estaba dormido y sentí ganas de besarle, pero entonces vi el gusanillo que le salía del oído. Al otro día me encontré una moneda de plata, como estaba tan triste se me ocurrió comprar un vestido de percal y salir a la calle; entonces fue que te vi.
 –Yo era novio de la mujer de los pechos más hermosos del mundo, la única que tuve antes que tú, cuando paseaba con ella sentía las miradas de envidia de todos los hombres; sin embargo su corazón latía con un compás tan parecido al mío que al intentar penetrarla me volvía una masa inútil, la misma que temblaba por el ruido de los perseguidores al otro lado de la pared. Cuando te encontré a ti, con tus pobres tetas



Bailar en la Isla,
hoy como ayer



ENTRE) TELONES (ENTR







Las fotos utilizadas para este encarte pertenecen a: Iván Cañas (Panorama de la música y la danza cubanas, Metamorfosis e Isadora); Gerardo Iglesias (Compás, El cruce sobre el Niágara, C. C. Canillitas, Trastornados, Folia y Nayara, mira pero no toques); Xavier Carvajal (La ecuación); Archivo de Danza

acribilladas, y te invité a un hotel de segunda, tuve una erección tan fuerte que no puedo explicarme por qué no me olvido de todo y soy feliz al lado tuyo.

–Tengo miedo.

–Antes era más; ahora tenemos el río y tendremos al barquero.

–También a los perseguidores.

–También.

7

–Un cintillo para tu pelo, el mejor regalo de cumpleaños que podríamos hacerte; lo hemos comprado los dos, yo y este amigo mío a quien miras con tan mala cara, como si no fuera el mejor de los hombres, siempre dispuesto a ganarse tu cariño; él me acompañó tienda por tienda, buscamos en todas las cajas y era el último que quedaba, justo el que te venía bien, parece como si hubiera estado esperando por nosotros. Te haremos una pequeña fiesta, pequeña, desde luego, pero podrás invitar a algunas amigas y jugar a cuantas cosas quieras: la gallinita ciega, la señorita, arroz con leche se quiere casar, arré pote pote pote, arré pote pote pa. Nada de tristezas, ¿eh?, nada de tristeza; que no eres la única niña en este mundo que está sin padre. Si se hubiera muerto al menos habría motivos para estar triste, pero nos dejó el muy desgraciado, nos dejó, así que está claro que para nada nos quería. Además, como estaba en los últimos tiempos era mejor que se perdiera de una buena vez; verdad que contigo siempre fue distinto, pero conmigo, por Dios, conmigo: «Es que no entiendes que no quiero ir a ninguna parte, que no me preocupan las cosas que te preocupan a ti, que me conformo con lo que tengo y no ando con la cabeza llena de humo, es que no puedes ser un hombre igual que los otros». Se fue, como los cobardes, porque los que se van son unos cobardes. ¿A buscar qué? ¿A hacer qué? Dondequiera que vaya tendrá un miedo igual. Pero no llegará a ninguna parte, no hay forma de llegar a ninguna parte. Estarás contenta el día de tu cumpleaños y no pensarás más en él, no merece una sola lágrima tuya, ni mía, ni de nadie.

8

–Arroz con leche
se quiere casar
con una viudita
de la capital.

Rin. Ran.

–Niña mía: de qué forma se es buen padre. Alguien debe haber escrito reglas; alguien que no tuvo una hija como tú y tampoco hubiera sabido qué hacer con esta desazón. Estar o no estar, he ahí el problema. Quieres este padre terminado para siempre o una posibilidad, nos consumimos como velas ante el cerdo muerto o corremos el riesgo.

–Aurora de mayo
que al campo salía
en busca de flores
de mayo y de abril.

Rin. Ran.

–Tengo que decidir por ti, lo que quiere decir que decido sin tu consentimiento, en contra de tu voluntad, decido para mí y deciden mis ganas, mi voluntad de ser pese a todo.

–Yo soy la viudita
que manda en la ley,
casarme quisiera
y no encuentro con quién.

Rin. Ran.

–Pobre niña mía, pobres los niños, pagando nuestras culpas y nuestros errores, acatando nuestra voluntad en nombre de un futuro en que ni nosotros mismos creemos.

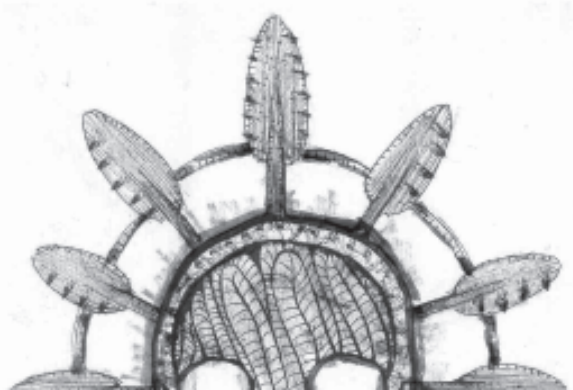
–Tan linda y tan bella
no encuentra con quién,
elige a tu gusto
que aquí tienes quién.

Rin. Ran.

–Hasta dónde es querer: un padre, por salvar a un desconocido, ocupa su lugar frente al pelotón de fusilamiento. Otro padre no se entrega para salvar a su hijo que, por su culpa, morirá frente al pelotón de fusilamiento. Hasta dónde es querer. Debe haber un manual que lo explique.

–Me gusta la leche,
me gusta el café,
pero más me gustan
los ojos de usted.

Rin. Ran.



–Se lanzaron para no llegar a ninguna parte; no están ni en el recuerdo de aquellos que los amaron una vez; dentro de las cabezas también acechan perseguidores: los perseguidores de la memoria.

–Decir sus nombres es reconocer que existen en algún lugar y ellos no existen.

–Ni siquiera los que de vez en vez envían una foto recostados a las botas de Dios.

–Ni siquiera esos.

–Sobre todo esos.

10

–El río es una especie de vértigo, parece que viniera hacia nosotros, como si nos invitara a lanzarnos.

–Son las almas de los que no existen.

–Son rostros.

–¿Rostros?

–El río está lleno de rostros.

–Tal vez los últimos que murieron.

–O nuestro reflejo.

–Es una especie de vértigo.

–Son las almas de los que no existen.

–O nuestro reflejo.

–Es una misma cosa.

–No llega.

–Vendrá.

–¿Cómo podrá bogar entre un río lleno de muertos?

–Tiene experiencia.

–¿Qué sabes tú de él?

–¡Vendrá! ¡Ya dije que vendrá!

12

–¿No oyes?

–No.

–Un ruido.

–Ruido de qué.

–No sé, un ruido, ruido.

–No oigo.

–Es un perseguidor.

–No todos los ruidos son un perseguidor.

–Todo es un perseguidor, somos un perseguidor.

–No lo oigo.

–Mejor.

–Ahora sí. ¿Qué haremos si vienen?

–Nos meteremos en el río.

–No podré.

–Podrás, tendrás que poder.

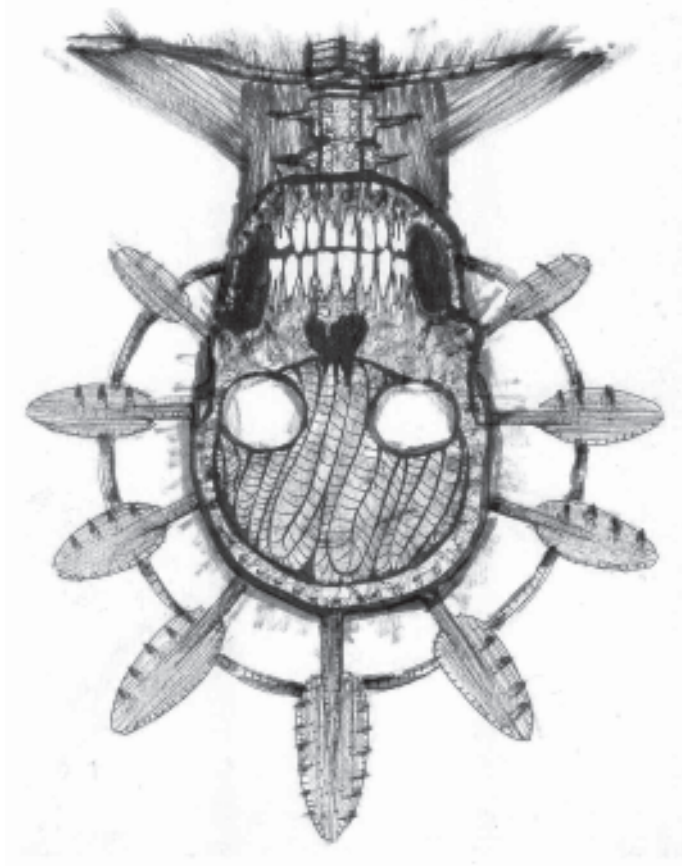
–Sé que hay muertos allá dentro.

–Hay muertos en todas partes, vivimos rodeados de muertos, tantos que he llegado a pensar que los vivos son ellos y no nosotros.

–Cuando estemos allá dentro tendremos que nadar.

–Y nadaremos, todo es cuestión de no desesperarse.





13

—Antes era más, pero al menos tenía un sabor distinto; nos imaginábamos que estaban y estaban realmente, pero ahora este vacío, este silencio. Creo que estoy aquí sólo por encontrarlo; él me recuerda las únicas cosas que valieron la pena, en verdad no sé darles forma, no sé ni siquiera cuáles fueron, pero las que hayan sido estuvieron relacionadas con él, lo demás fue el asco nuestro de cada día: televisión, hoteles de segunda, tipos que se calientan con pantaloncillos rotos, y la puta miseria con sus ojazos de puta regenerada. Al final uno se acostumbra a no sentir, a que las horas no sean más que horas y los días más que días, uno se acostumbra a ser otro asco y a veces hasta se divierte. Creo que estoy aquí sólo por él. En algún lugar de mí sé que está vivo; una vez me envió una foto de cuerpo entero para que viera cómo le habían crecido las caricias, y me contaba que tenía un jardín de cintas para el pelo esperando por mí; pero la carta no llegó nunca, en el sobre escribió la

única dirección que conocía, la dirección de la ausencia, y la interceptaron los perseguidores de la memoria, o los que cuidan la correspondencia de las niñas. Creo que estoy aquí sólo por él. Por eso trato de oír el silencio y apago los ruidos como se apaga una mala colilla. Por eso.

—Y porque ya no podemos regresar; hacerlo sería morir, de una forma mucho más lenta, es cierto, pero acaso más agónica; morir de desilusión y de abandono, apartados hasta de nosotros mismos, a cuestras para siempre el sambenito donde espiamos nuestras culpas junto con las culpas de los que nos condenaron. Este no es el mundo del perdón. A esta hora ya la casa estará abierta, nuestras pertenencias desperdigadas entre los censadores y los trastos ardiendo en medio de la plaza; a esta hora ya no existimos; habrán fumigado contra los bichos y las alucinaciones y la casa olerá a cresol y a polvo hediondo. A esta hora los perseguidores de la conciencia nos estarán arrancando de las mentes. Justo a esta hora.

14

- La noche está por llegar.
–Tengo hambre.
–¿De qué te sirve haberte entrenado para sobrevivir en una isla desierta?
–Se supone que antes haya habido un naufragio.
–No hacemos más que pasar de un naufragio a otro.

15

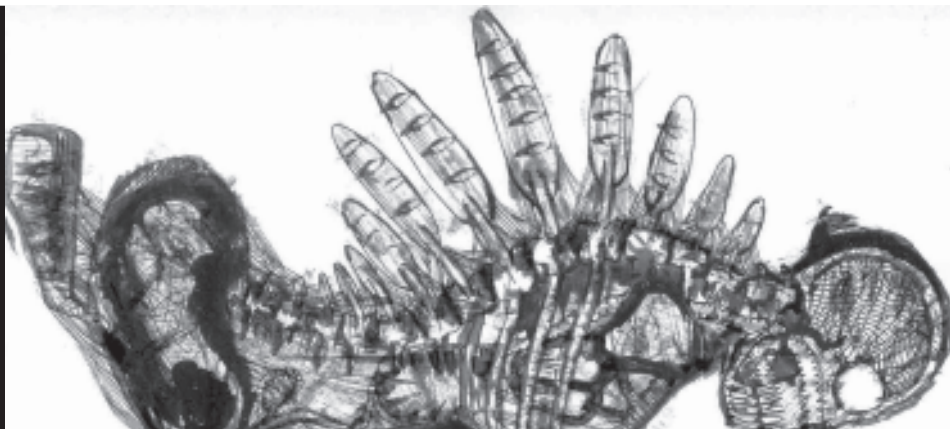
- ¿De qué vive el barquero?
–No sé.
–Tendrá que vivir de lo que cobra por cada viaje o de lo que le pagan los perseguidores.
–Le daremos lo que pida.
–No tenemos dinero.
–Sí, lo tenemos.
–Mal habido.
–Todos los dineros son mal habidos.
–¿Y si pide más de lo que tienes?
–Lo pagaremos igual.
–¿Y si pide treinta monedas?
–Olvidalo, ya no hay Cristos a los que vender.
–Va a llegar la noche y aún no viene.
–Lo esperaremos hasta el otro día y hasta el otro.
–Nos moriremos de sed y hambre en esta orilla.
–Sé cavar pozos, hacer fuego con pedazos de piedra, haré una caña de pescar y nos alimentaremos del río.
–No voy a comer peces que hayan comido hombres.
–Ellos no se negaron a comer hombres que comieron peces.
–No va a venir.
–Entonces tendremos que intentarlo.
–¿Cómo se inventa un barquero cuando no se tiene una barca?
–No todos los naufragios tienen lugar en las orillas. A veces el barco se pierde a muchos metros y sólo se ve esa punta de colina que tienen todas las islas. Hay que

nadar despacio, muy despacio, detenerse ante cada fatiga, y sobre todo no desesperar, nunca.

- No podré.
–Podrás, no tienes otra alternativa que poder.

16

- Es un desastre, un inservible, mientras otros se esfuerzan por salir adelante, con qué se queda él: con la bazofia. Parece que con eso estuviera contento. A veces llevo a pensar que no es normal.
–Sí, la veo retraída, alejada, pero creo que todas las muchachas de esa edad se comportan así, puede que hasta esté enamorada.
–Enamorado, de quién; y en el caso de que lo estuviera qué loca se iba a fijar en él.
–No digas eso, es una muchacha como otra cualquiera.
–Ya me habló su patrón en estos días: le doy el trabajo más sencillo y aun así tiene problemas, ya no sé qué hacer.
–Eso se le irá pasando con el tiempo, quizá no se arregle del todo, pero sí mejorará algo. Nació una noche de luna llena y la luna tiene una influencia nefasta sobre las niñas.
–Ya no encuentro qué justificaciones dar: Tenga paciencia, hay que esperar algo de él, una vez ganó un concurso importante... ¡Qué concurso ni qué concurso!
–También hay que tener cuidado con los muertos, ella los tiene demasiado cerca, ya sabes.
–Piensas que esté poseso.
–Y por qué no.
–Muchas veces creo que nadie más que yo tuvo la culpa, quizá lo consentí demasiado.
–Siempre las habrá peores; no es nada para vanagloriarse, pero al menos es algo.
–Por la noche, cuando duerme, le castañean los dientes.
–Son bichos que tiene dentro.
–¿Bichos?
–Vérmenes, fasilas, poesías...



–Podría acompañarla.
 –No sé si quiero que alguien me acompañe.
 –Está ahí, con ese hermoso vestido de percal.
 –Y parezco una puta.
 –Quizá.
 –En realidad no sé si lo soy, si lo parezco debo serlo.
 –No, disculpe, fue una tonta primera impresión.
 –Es cierto que me planté aquí a exhibir el vestido, lo que es lo mismo que exhibirme yo, quería gustarle a alguien.
 –Todos queremos gustar. Tengo puestos unos zapatos nuevos; ¿le parece que están bien?
 –Divinos.
 –Una vez gané un concurso de aspirantes a Robinson Crusoe.
 –Muy interesante.
 –¿Ya le dije que era hermoso su vestido?
 –Sí, creo que sí.
 –Usted también es hermosa.
 –¿Tienes otros recuerdos memorables, aparte de lo del concurso?
 –No, creo que no.
 –Muy interesante.
 –Se suponía que debía haber hecho algo importante, no sé bien qué se suponía que hiciera, pero al menos algo; comencé a querer hacer cosas hasta que me di cuenta de que no había nada que pudiera hacer. Lo único que intenté fue fabricar una isla desierta, toda una isla, de tamaño natural, lanzarla al mar y bogar a la deriva hasta encontrar la tierra promisoría. Una empresa así necesitaba fondos y me llevé los ahorros de mi madre; en realidad fue un préstamo, ella también estaba en mi proyecto, soñaba llevármela conmigo, y en aquellos lugares encantadores que íbamos a encontrar ya se lo devolvería con creces; pero además, qué dinero podría hacer falta en una ciudad toda de vidrio donde la gente anda desnuda por las calles sin sentir vergüenza y basta con desear algo para que se haga realidad delante de tus ojos. Todo salió mal. Cuando parecía que iba a encaminarse llegaron los perseguidores y... perdí todo el dinero. Ella se molestó mucho, mucho; pero al final me perdonó, las madres siempre terminan perdonando.
 –Pobre hijo mío, hubiera dado cualquier cosa por que fueras grandioso, ¿es esa la palabra?, puede que sí; o al menos decente, algo de lo que pudiéramos vanagloriarnos, si es que en esta vida hay una razón

para vanagloriarse. Aquella vez del concurso me puse tan contenta que hasta creí que eras de los elegidos; después, bueno, las cosas vinieron como vinieron y ya no vale hacerse mala sangre por eso; a fin de cuentas ese asunto de los elegidos es una cosa embrollada. Alguna que otra vez recé por ti, y créeme que con toda la pasión que era capaz; pero con los hijos todo anda mal desde el principio: Los escupimos entre un aluvión de mocos, sangre y hasta un poco de mierda, no es fácil sobreponerse a un inicio así, luego les damos a chupar la misma teta que utilizamos en la lujuria por donde sale la leche amarga que llevamos dentro, y por si fuera poco nos empeñamos en hacerlos a nuestra imagen y semejanza; es demasiado, qué más les vamos a pedir. Pobre hijo mío, ladroncillo de poca monta, ni siquiera en eso fuiste grande, hijo. No llores, en realidad somos nosotros los que tenemos que llorar por ti, todos nosotros, incluido Dios, ese cabrón que nos ha dejado tan solos. No llores, raterito barato, desvalijador de tu madre. Ego te absolbum.
 –Y tú, ¿tienes algo que recordar?
 –También me hubiera montado en esa isla. La persona que más quise debe estar en un punto como al que pretendías llegar. A mí no me importa mucho un sitio u otro, a fin de cuentas todos los lugares sin él son uno mismo, pero creo que debe estar allí.
 –Un amante.
 –Parecido: mi padre. Quiero encontrarlo, tengo que preguntarle por qué. Pero tengo miedo, mucho miedo.
 –A su respuesta.
 –A la aventura. Tengo miedo a morir. En la televisión veo el mar y tiemblo. Dicen que todos los barcos acaban naufragando.
 –El mar es prohibitivo; sin embargo hay un río: un río que lleva a otro lugar y ese otro lugar a un mar en calma por donde se va a todos los lugares.
 –En ese río también muere la gente.
 –Hay un barquero.
 –En la televisión dicen que no existe.
 –La televisión es un asco. Yo sueño con llegar a ese río.
 –No quiero hablar de eso.
 –Tu padre debió salir por ahí.
 –El río está lleno de muertos.
 –Lo encontrarás en algún lugar y le preguntarás por qué.
 –Tengo mucho miedo.
 –Hay un barquero.
 –Siempre quise ir.
 –Es posible.

–Por qué no fuiste tú antes.
 –No te había encontrado.
 –Estaba esperando una isla.
 –Traté de hacer una pero fue imposible.
 –Estaba esperando un río.
 –Tengo el río.
 –Pero tengo miedo.
 –Todos tenemos miedo.
 –¿Habrá un barquero?
 –Siempre hay un barquero.
 –Y los muertos.
 –Los muertos siempre son los otros.
 –Tengo miedo.
 –Todos tenemos miedo.
 –Y los perseguidores.
 –En todos los lugares hay perseguidores.
 –Tengo miedo.
 –Todos tenemos miedo.
 –¡Llévame a un hotel de segunda!
 –No tengo nada que ofrecerte. Una vez gané un concurso de aspirantes a Robinson Crusoe y todo quedó ahí. Lo único que creo haber sacado de aquello es que desde

entonces sueño con lejanías; son una especie de obsesión y se han vuelto tan reales que hasta puedo tocarlas; sabría decirte de memoria todas las ciudades de este mundo, no importa si son reales o no, existen en mí y por tanto existen, conozco casas de cristal, salones infinitos, aldeas donde todos los hombres son reyes por lo menos una vez en la vida, pero sobre todo conozco islas desiertas, muchas islas desiertas para hacerlas a nuestra medida. Una obsesión dulce, muy dulce, y sueño, siempre sueño.
 –Yo tengo mi pelo y te lo ofrezco a cambio de que nunca preguntes. Cuando buscamos una persona buscamos un cuerpo, unos ojos, acaso una sonrisa, y está bien que todo eso lo compartamos; pero los sentimientos y el dolor son una propiedad vedada.
 –Voy a seguir preguntando.

18

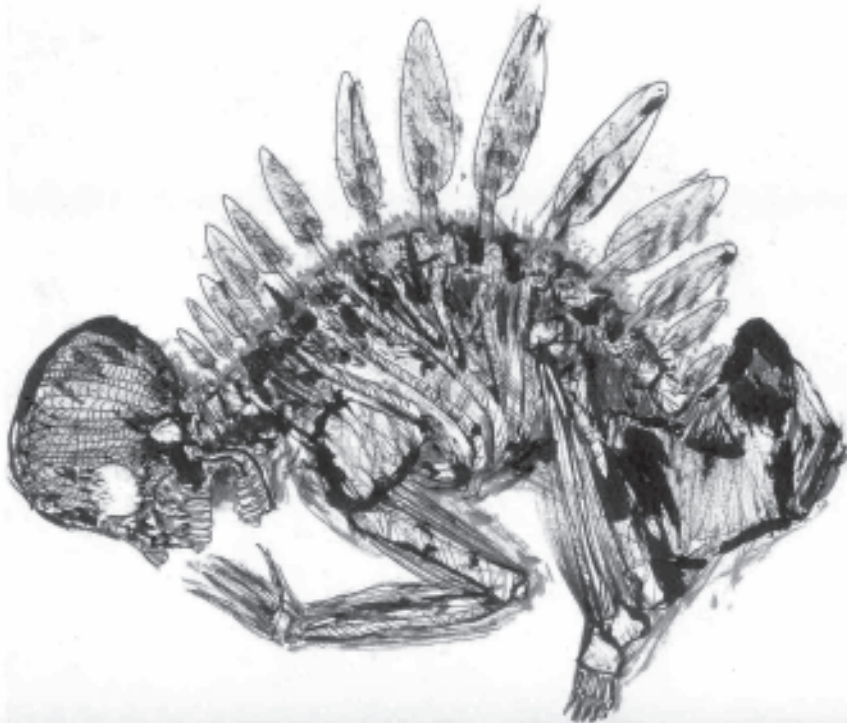
–Soy Viernes. Nada digo porque no tengo nada que decir. Veo cómo se consume y me aterro, de la misma forma me consumo yo. Pero no hay nada que pueda hacer. Estoy hecha a esta isla como una roca. Le oigo



soñar y algo se me mueve dentro, minerales viejos que al igual que él sienten las plagas y las cabras enfermas; cierta vez una parte mía se desprendió y fue a parar al fondo del océano; ese es el destino de las rocas: el fondo. A veces pienso que me pueda cargar en uno de sus bolsillos, pero, a pesar de su título de náufrago, ¿no es una piedra igual que yo? Lo acompaño, alumbro su pobreza y si nada digo es porque no tengo nada que decir. Acaso sueñe con algo que está más allá de la playa, pero también me pregunto si es que hay algo más allá de la playa, si el mundo no termina en esta isla y en este náufrago. En este náufrago al que le duelen las muelas y la panza, este náufrago mío que me duele en la panza y en las muelas.

19

- No llega.
- No llega.
- No llega no llega no llega no llega no.
- Si no llega tendremos que inventarlo.
- No llega.
- Tendremos que inventarlo.
- Dios es lo único que existe. Somos una pesadilla que ahora mismo está teniendo; cuando despierte ya no seremos más.
- No llega.
- No llega.
- Si no llega tendremos que inventarlo.

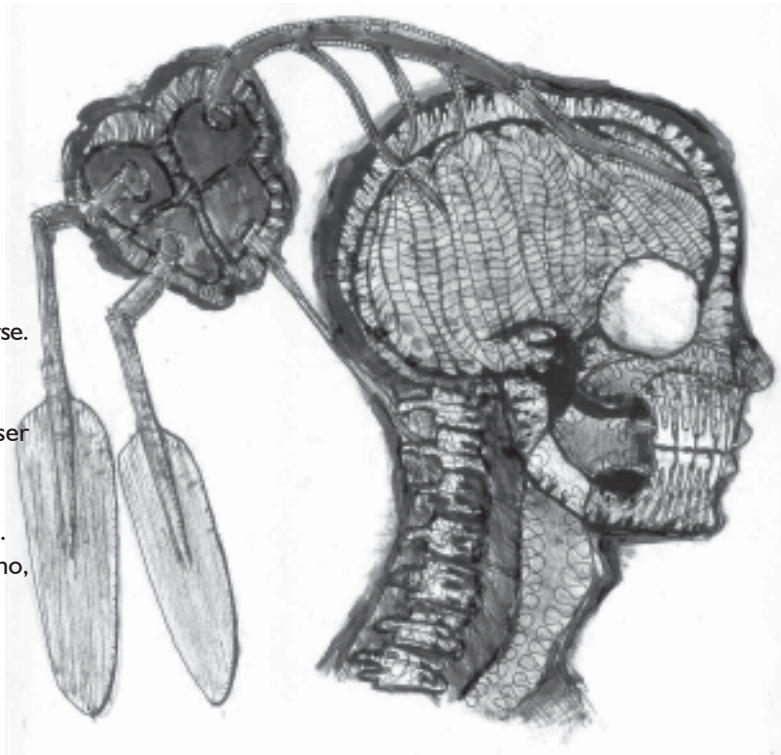


-¿Oyes?
 -Los perseguidores.
 -Hemos esperado demasiado.
 -Cuánto es demasiado.
 -Justo al momento que nos come el miedo.
 -Entonces hace mucho es demasiado.
 -Nos iremos ya.
 -El barquero no existió nunca.
 -Puede estar en cualquier lugar, esperando por nosotros, si es que existe ya nos toparemos con él.
 -Las aguas están llenas de muertos.
 -El río o los perseguidores; el río o la nada.
 -El río.
 -Somos los náufragos, nuestro destino es vivir pese al naufragio. Todo es cuestión de no desesperar.
 -Lo haremos, pero no valdrá la pena.
 -Cualquier futuro vale la pena.
 -Los oyes.
 -Olvídalos ahora.
 -Dos náufragos embutidos entre dos muertes.
 -Al final del túnel hay una luz.
 -Al final de todos los túneles hay una luz.
 -Tienes miedo.
 -Un miedo terrible.
 -Tienes aún el papel del muchacho.
 -Se hará pedazos en el agua.
 -No importa, apriétalo igual.
 -Qué hiciste con el tuyo.
 -Pensaba que estabas enamorada de él.
 -¿Dónde estará ahora el muchacho?
 -Rezando por nosotros.
 -Te sabes alguna oración.
 -No.
 -Yo tampoco.
 -Ten confianza, todo es cuestión de no desesperarse.
 -Y si no llegamos.
 -Nunca hemos llegado a ninguna parte.
 -¿Es verdad que ganaste un concurso para ser Robinson Crusoe?
 -Escogí como regalo una isla de plástico.
 -Entonces tendrás alguna experiencia en estas cosas.
 -Quizá alguien nos recoja en medio del camino, podría ser el mismo barquero, si es que existe.
 -Existe, tiene que existir.
 -Vamos a llegar.
 -Vamos a llegar.

-Vamos a llegar.
 -Vamos a llegar.
 -Llegar.
 -Vamos.
 -Llegar.
 -Llegar.
 -¡¡Vamos!!

Los actores se pierden entre el público.

-Un gato cayó en un pozo,
 las tripas se hicieron agua.
 Arré pote pote pote.
 Arré pote pote pa.



Escenarios turcos (II)

Orestes Pérez Estanquero

Alibeit, de La Habana:

HE RECOPIADO PARA TI ALGUNAS NOTAS

de este viaje mío a Turquía. Las presentes las hila el tema de la escena, de los escenarios. Pronto te llegará otro rosario de anécdotas, un rosario de treinta y tres cuencas hilado con cierta mística. Y luego un «collar de perlas» juntadas aquí por diferentes civilizaciones. Pero ahora disfruta esta hilera de escenarios liados por los ojos de este espectador sorprendido, encantado.

Todos los antiguos caminos, próximos al Mar Egeo, conducen a un teatro: griego o romano (o grecorromano).

Pronto te contaré cuánto aprendo sobre Anatolia (la parte asiática de Turquía). Aquí se ha encontrado el asentamiento humano más antiguo. Aquí surgieron y fenecieron civilizaciones como la de los asirios, los sumerios y los hititas. Aquí se produjeron muchos de los grandes logros artísticos, arquitectónicos, científicos (de la medicina y la matemática en particular) y filosóficos de la civilización helénica clásica. Pero me limitaré esta vez a contarte mis experiencias a orillas del Mar Egeo y de cómo siempre me topo allí, adondequiera que he ido, con un edificio teatral.

Estuve, como ya sabes, en el lugar donde vivió los últimos días de su vida la Virgen María, en el lugar donde estuvo una de las siete maravillas del mundo antiguo: el Templo a Artemisa (sólo quedan de él una columna y otros fragmentos). Estuve donde descansan los restos de San Juan el Evangelista. Todos en (o alrededor de) la actual ciudad de nombre Selçuk. Allí también está Efeso que no es una ciudad sino un «río de ciudad». Un río de ciudad en

mármol, pues «corre» entre dos montañas muy pegadas la una a la otra. Una calle ciudad que «va bajando» con edificaciones incrustadas en ambas laderas: la Cámara de Comercio, el lugar donde los efesinos en pleno disertaban y arreglaban los asuntos de política y gobierno; al lado, unos baños romanos y después una tumba y después uno de los templos de Adriano y después el burdel, y antes las letrinas, y luego, cruzando la plaza, la fuente, y más allá la biblioteca de Celsus. Al doblar por la otra calle (esta ciudad museo ahora sólo tiene dos), llamada justamente «De los mármoles», está el teatro gigante y espectacular y sus fuentes y el gimnasio y los baños y luego... Podría decir: Por esto valió la pena este viaje a Turquía, pero no sería justo. A pesar de bombas, nieves y otras «flores»... creo que esta tierra no es sólo sus «paisajes con fondo», sino también la gente que la habita.

Estuve en las aguas termales de Pamukkale (Castillo de Algodón), entre alemanes, finlandeses, americanos, hawaianos, singaporeños, japoneses, etc. Allí tomé un baño en una piscina de soda (de agua caliente y efervescente). Pamukkale fue en la antigüedad Hierápolis. Un lugar de cura donde muchos fueron a morir. Testigo de ello es su cementerio. Allí también hay un teatro.

Este pergamino... por cierto, pergamino, pergam, Bergama. Lo mejor de Bergama está en un museo en Berlín. Pero yo lo volví a plantar en su sitio original con el esfuerzo de mis sentidos. Es la divinidad. Vi el templo a Zeus desde dentro y desde otra montaña cercana y también desde la ciudad. Se impone a todo, ocupa el cielo todo. Allí, en Bergama, estuve en una de las siete Iglesias del Apocalipsis, la de Serapio. En Bergama quedan restos del templo que

construyó Adriano a Trajano. Por cierto, estoy leyendo *Memorias de Adriano* de la Yourcenar y doy saltos de asombro ante cada frase, idea o palabra puesta en ese libro que en mucho no sólo reconstruye los sitios de mi visita sino que a veces resulta más templo, más baño de purificación, más sabiduría que todas las medidas y toda la grandeza con que en griego o en latín fueron pensadas y resueltas estas obras ingeniosas de la humanidad. En la Acrópolis de Bergama hay, en la ladera de una de sus montañas, un teatro casi vertical, tremendamente inclinado. Probé decir, sin mucho esfuerzo, algunos textos de José Martí. Estos textos llegaron a los oídos de unos amigos de viaje, sentados en la fila más alta, sin extraviarse. En el prestigioso sanatorio de la Antigüedad, en el Asclepion –también en Bergama–, encontré otro teatro. Este formaba parte de las terapias, de las curaciones.

Del llamado Triángulo Jónico sólo dejé de visitar una de sus puntas: la ciudad de Priene, según dicen un ejemplo perfecto de ciudad puramente helénica. Estuve en el Templo de Apolo en Didim, templo que fuera uno de los más sagrados de la Antigüedad. Dicen que el oráculo de este templo fue tan famoso como el de Delfos. Me tomé fotos junto a las monumentales cabezas de medusa, a las columnas gigantes, entre los restos en mármol que sin haber sido concebidos como arte, y aun rotos, hoy parecen obras de arte. Mileto fue una ciudad iluminada en la Antigüedad; por la intensidad de su tráfico marítimo, por la congregación de filósofos fue ruta y puerto de mercancías e ideas. De aquí fue Tales, a quien se incluye, por tradición, entre los Siete Sabios. ¡Cuánto me hubiera gustado estudiar contigo, aquí, sus teoremas de la geometría! Actualmente sólo queda en Mileto un monumento impresionante, como testigo de su antiguo esplendor, de sus dimensiones: el gran Teatro. Se ve desde lejos, es un gigante.

Bodrum, conocido en tiempos antiguos como Halicarnaso, llegó a ser un puerto muy importante gracias al gobierno de su rey Mausolo. Cuando este murió se le edificó un mausoleo tan imponente que a la postre llegaría a ser, también, una de las siete maravillas del mundo antiguo. Excavaciones revelan la vieja historia de cinco mil años de esta ciudad. Muchas civilizaciones encontraron su hogar aquí. Herodoto nació en ella. Aquí estuve una semana, más exactamente en un lugar de la actual Bodrum conocido en la Antigüedad por Myndos.

Desde Bodrum zarpé en un barco, viajando por el Golfo de Gokova, hasta llegar a Datça (Knidos). En el extremo de esta península estuvo la ciudad de Carian de Knidos, la ciudad de Afrodita. La ciudad donde Praxíteles esculpiera la paradigmática Afrodita. A este lado de la península está el Mar Egeo y el puerto por donde llegué y por donde salí. Al otro lado, el Mar Mediterráneo. Allí me bañé no muy lejos de las playas donde se dice se bañó Cleopatra alguna vez. En Datça, además del mar y los viñedos, son constantes las casas blancas cubiertas de flores de papel y los molinos de viento.

Regresaba a Halicarnaso atravesando un mar violento. Pensé en las tantas naves antiguas que nunca llegaron a la tierra. Tuve miedo hasta que desde el mar divisé, allá en la costa, dos espacios con nitidez: un castillo medieval construido por los Caballeros de la Guardia de Rodas a la

derecha y un teatro antiguo a la izquierda. El que sigue bien pudo ser un texto repetido en la Antigüedad: «Rema, rema fuerte que llegamos tarde. Mira, la función ya empezó».

Ayer estuve en otro yate por el Mar Egeo. Se detuvo cerca de una orilla turca y nadando alcancé un muelle, y un bosque, y dentro de él una piscina de aguas termales, y en los bordes de la piscina, sobre cojines inmensos y blancos, entre maderas y hamacas, envueltos en túnicas blancas y vapores naturales vi –abandonados al sol, olvidados del mundo– la perfección de los cuerpos reunida, reunida toda la belleza que tengo por canon. De golpe todos los mitos, los encuentros. De golpe, yo y mi cuerpo sobrábamos allí si no fuera porque el lugar lo patrocina el ron Bacardí y el trago que se ofrece es el mojito y la música que se escucha es cubana: Compay Segundo, los Van Van... Esto es en Çesme, una punta de tierra que forma parte de Izmir (la ciudad que en la Antigüedad se llamó Esmirna, donde nació Homero). Aquí debe existir un teatro antiguo, tal vez más de uno. Muchos de los famosos teatros de la antigüedad están en Turquía.

Aristóteles

Me he inscrito en un encuentro de Filosofía y de filósofos que se producirá en Assos del 5 al 8 de julio (el 10 de julio es mi cumpleaños 42, «Orestes, since 1962», tremendo regalo si me aceptan). Sobre el tema «Skepticism in Ancient Greece» estarán disertando y reflexionando especialistas de todo el mundo. He aquí el título de algunas de las conferencias: «Academics and Pyrrhonists Reconsidered», «Epicurean and Pyrrhonian Conceptions of Experience», «Greek Skepticism and The Self», «Ancient Skepticism and Ancient Religion», «Dreaming Skepticism in Antiquity». También leeré en Assos, donde fue escrita la *Poética* de Aristóteles.

Y aquí estoy teniendo el sonido del mar, rompiendo en la costa, como única música. Y aquí estoy comiendo sólo productos orgánicos cultivados en los huertos del *hostal* de Karlos. Aquí estoy con Karlos y su hijo Mustafa que me han asumido como parte de su familia. Aquí estoy rodeado de notables intelectuales turcos. (De hecho fui a parar a este *hostal* recomendado por Aliçan Capan, mi traductor y amigo, que es hijo de quien ha traducido al turco a Fernando Pessoa, a Shakespeare, entre muchos otros escritores). Estoy en Assos, también están aquí el Templo de Atenas, y un teatro antiguo frente al mar, y la isla griega de Lesbos «al alcance de la mano», y el filosofar inevitable. Camino durante kilómetros, solo (sin autos, sin taxis, sin autobuses), por los caminos que caminara Aristóteles. Y otra vez su *Poética* esta frente a mis ojos, bajo un olivo, sobre una roca con fuerte brisa, entre un té y el fumar en la pipa del Narguile.

¡A Troya!

Y aquí estoy, por segunda vez, en Troya, la tierra donde Agamenón («mi padre», padre de Orestes) fue rey. Esta vez fui acompañado de filósofos, con los que estuve en Assos, profesores todos de muchas de las más importantes universidades del mundo.

La primera vez es inolvidable. Entré a Troya «escondido» dentro de un ómnibus de escolares, como si de un caballo se tratara, con escolares universitarios que «tomaban por asalto» la historia del lugar. Desde Canakkale hasta cinco kilómetros antes de llegar a Troya viajé con un profesor de historia que me dio la satisfacción de sentirme como en casa y no extranjero («yabancı») porque me habló y me pareció entenderlo, siempre y únicamente en turco sobre la guerra de Galipoli y de Ataturk y de la Troya de Homero, porque cinco kilómetros antes de llegar a Troya me montó en el ómnibus de escolares que le recogía. Resultó ser el guía del tur. En el ómnibus me mantuvo «escondido» hasta cruzar la taquilla de pago. Pasé a Troya como un estudiante universitario turco, como tal pagaron por mí.

Y otra vez, esta segunda vez, pasé las horas leyendo los cantos de la *Iliada* en el teatro que mandara a construir el Emperador Adriano en una de las tantas Troyas que se hospedaron, durante siglos, en esta misma geografía. Troya I, Troya II, Troya III, Troya IV... Desde un promontorio de esta superposición de «urbes» se ve, después de una muy extensa sabana, cruzar barcos por el estrecho de los Dardanelos. He aquí, quizá, la clave de su ubicación y no sólo por la presencia, entonces, de un río.

Próximos a mí

El bar del lado asiático de Estambul llamado Karga tiene en su piso alto una sala teatral pequeña y doméstica, una sala que parece clandestina y donde las improvisadas sillas no son suficientes. Allí vi bailar a Ilyas Odman, allí disfruté su coreografía. Luego de su inteligencia, de su sensibilidad. Mucho me gustaría que esta obra suya fuera vista en Cuba. En Karga estuve con Asli. Asli, como Ilyas, es troyana, son hermanos. Asli Odman ha sido la asistente de la clase de Actuación que impartí en la Universidad. Una turca extraordinaria no sólo por los idiomas que domina, no sólo por su pensar constante e intenso, no sólo por su belleza física sino, y sobre todo, por su conocimiento y por su amor a Turquía.

Vi en video *Estambul*, la coreografía de Pina Baush. Vi el make in off en Estambul de ese trabajo. Gracias a su realizador, el cineasta Hüseyin Karabey. La presencia líquida (fuentes públicas con pilas de agua, las pilas de todas las mezquitas, las colonias para las manos antes y después de cualquier ceremonia de manipulación, los baños, etc.), el amasar levadura, el mercadeo, entre otras reiteraciones y el cómo se producen las relaciones sintetizan artísticamente, sin ilustrar, algo de «lo turco» que también se me revela después de un año.

Mis grandes amigos aquí han sido dos profesores de una escuela primaria y la esposa de uno de ellos: Gökhan Basarar, Serkan Kadioglu y Sevda Kadioglu. Los maestros me hablaron de un personaje popular y tradicional llamado Nazritin Hoca –personaje que imagino como el Pepito de nuestros cuentos–, me hablaron del imperio otomano, de Ataturk, de los tulipanes. Compartí con ellos su comida, fiestas populares, mezquitas, rituales sagrados y cotidianos. También estuve en su escuela y me presentaron a sus pequeñísimos alumnos. Y vi todo el amor entre ellos (todo el amor, así subrayado). Y allí en el patio de la escuela primaria del barrio Dolapdere participé de una actividad

por el día de los niños, el 23 de enero. Y entonces Istiklal Marsi (La Marcha de la Independencia), un coro de poemas, una bailarina de danza del vientre con un tema musical de Shakira... y así hasta veintinueve presentaciones (según contaba en el programa de mano). Y entre estos, una presentación curiosa a mis ojos: el cortejo amoroso, al parecer codificado, de cierta época durante el imperio otomano (ahora entre un hombre y una mujer en miniatura: dos niños muy pequeños).

Inicio y final

Istanbul Bilgi Universitesi me invitó, junto a unos pocos y a las semanas de haber llegado de Cuba, a recorrer en un barco –con la excepcional conducción de Murat Belge, que es como Eusebio Leal, el historiador de nuestra Habana– ese «río de mar» llamado Bósforo (Estrecho) que conecta al Mar de Marmara con el Mar Negro y por donde pasaron los Argonautas cuando fueron a la busca del Vellochino de Oro. Murat Belge habló de los poetas, de las casas, de las cosas significativas que se han fijado en las orillas, a ambos lados del Bósforo. Durante aquel viaje sólo entendí las emociones que nacían con las palabras del guía y en los rostros y la mirada de sus escuchas. Hace unos días, ya se aproxima mi retorno a Cuba, volví a pasear por el Bósforo pero ahora guiado por mis amigos maestros Görkan y Serkan y Sevda. Desde el barco, desde el Bósforo, se ve la que ha sido mi casa este año, se ve mi calle en el barrio de los Albanos (Arnavutköy).

Capadoccia

Montañas erosionadas por el viento, por las aguas –por Dios– de una manera artística, divina. «Chimeneas de hadas» le llaman a ese prodigio de pirámide de roca con sombrero de roca. Las hay cónicas, en formas de hongos, penes, espadas...

Capadoccia no es una montaña, ni un valle. Capadoccia son muchas ciudades naturales, de cuevas en montañas-ciudades y de ciudades-cuevas-subterráneas –ahora Patrimonio de la Humanidad. Imagínate que nueve siglos antes de que nosotros llegáramos a esta tierra ya existía allí un monasterio de los cristianos ortodoxos griegos que dejaron pinturas en las paredes de no creer y en otros... Imagínate que dieciséis siglos antes... Imagínate que treinta siglos antes... Y fue hace muy poco que los habitantes últimos de estas cuevas-casas fueron trasladados a edificios en una región cercana. Un misterio, un misterio que viví sin tratar de descifrar. Tomé fotos a las lagartijas, a los camellos, a las tortugas, a ciertas flores. Tomé fotos de las carretas cargadas de pajas, de mujeres arando la tierra árida, de mujeres mulos arriando mulos.

Y he aquí que (no muy lejos del río Éufrates, ese que junto al Tigris contiene la antiquísima Mesopotamia) viví un drama. Concluyendo el viaje a Capadoccia otro espectáculo más conmovedor que los paisajes me esperaba. Una multitud de gente de pueblo, congregada en el terminal de ómnibus, con sus atuendos típicos y todo el sol en sus pieles y su rostro, se reunía para despedir a los muchachos que se iban al servicio militar. Los hombres tocaban cornetas y tambores y danzaban sin descanso. De

tanto en tanto los hombres eufóricos cargaban en peso a uno de los futuros soldados de la patria y lo dejaban caer en la puerta, dentro de los autobuses. Las mujeres se agrupaban detrás o a los lados, con sus cabezas tapadas por el pañuelo de su Dios y con las caras tapadas por los pañuelos de sus lágrimas. Las mujeres (madres, hermanas, novias, amigas) y yo no queríamos olvidarnos de estos malos tiempos (nunca es un tiempo bueno pero estos menos) para partir al ejército. Algunos hombres pasaban del ritual de animación patriótico al llanto profundo, algunas mujeres se tornaban estoicas para consolarlos.

¡Mira tú!

Cuando se asustan se llevan el dedo pulgar a la boca. ¡Mira tú! Levantan el mentón una o dos o tres veces y hasta fríen huevos para decir «No juegues, no, déjate de gracias», para decir «Aléjate, basta», pero no es un gesto precisamente agresivo.

Agachados sobre alfombras se les ve. En cuclillas sobre alfombras se les ve. La cintura de los musulmanes, la mayoría de la población es musulmana, es una verdadera bisagra. Se reclinan desde el niño (niño y amanecer) hasta el anciano (anciano y atardecer).

Escuelas

En un artículo escrito por Özdemir Nutku se lee: «Algunas universidades, según yo observo, no están todavía listas para aceptar la práctica como un logro académico y especialmente porque es difícil encontrar a los instructores técnicos muy calificados». Y debe ser cierto. ¡Hay tantas universidades en Turquía! Pero hay algunas que, al parecer, sí aceptan esa práctica como un logro académico y sí tienen un personal calificado: Eskisehir Anadolu Universitesi, Istanbul Universitesi, Yeditepe Universitesi, Mimar Sinan Universitesi.

Estuve el 27 de marzo, el Día Internacional del Teatro, en la Universidad Estatal de las Bellas Artes, en la Universidad Mimar Sinan. (Por cierto, Sinan fue el arquitecto de la mayoría de las más importantes mezquitas del país, la de Suleyman el Magnífico, por ejemplo). Los estudiantes de teatro de esta universidad, de todos los cursos, celebraron la fiesta del teatro presentando, durante tres jornadas de este marzo, trabajos de clase, creaciones independientes y ejercicios preparados para la ocasión. Salí de la sesión ebrio de dicha. Salí convencido de que actores y actrices de primera línea habrá en Turquía para siempre. La Universidad Mimar Sinan le hizo, con su espectáculo, con sus muestras, un gran regalo al hombre de teatro que habita en mí.

Erhan Gökgücü, el Director General del Teatro Estatal Turco, me pidió que le contactara para concretar la posibilidad de dictar un curso de actuación. En verdad mucho me gustaría dictar cursos en esas escuelas donde se estudia el arte del actor con buena reputación entre los profesionales de la escena: Akademi Hayat, Akademi Istanbul, Pera Güzel Sanatlar. También en el famoso conservatorio Müjdat Gezen Sanat Merkezi.

¿Quisieras conocer a Ugur Polat, que además de artista, es un pedagogo connotado? Averíguame de dónde es Elia Kazan. Creo que es armenio. Tal vez sea turco.

Dos turcos lejanos pero no ajenos

Ella vive en Viena y allí organiza y tiene al cuidado todo lo relativo a la obra de Jerzy Grotowski. Él vive, si no me equivoco, en Inglaterra, y viaja a Estambul con frecuencia para dirigir espectáculos teatrales. Ha obtenido, por puesta en escena, el premio europeo de dirección escénica Peter Brook. Es muy joven. Te contaré sobre ambos con más seriedad pronto. A ella la conocí en una fiesta, justo un día antes de regresar a Austria. A él me lo presentaron en el lobby del teatro antes de la función de una puesta suya con actores turcos de Turquía. Una escritura escénica impecable. Impecables las escenas, impecables sus junturas. También las luces, los actores, la música, las soluciones escénicas.

Europa

Vi la puesta en escena de una obra de Arthur Miller que versa sobre el fascismo alemán, en el teatro estatal de la ciudad de Bursa, con sede en el complejo teatral llamado Ahmet Vefik Pasa. En la ciudad de Bursa donde, en los tiempos otomanos, Ahmet Vefik Pasa fundó con éxito un teatro y mantuvo una vida teatralmente activa y tuvo el mérito de traducir y adaptar las obras de Molière. También supe que Cemil Pasa, cuando encabezó la Municipalidad de Estambul de 1913 a 1914, abrió el camino a la fundación de Darulbedayii Osmani, los departamentos que fueron dirigidos por André Antoine.

En los últimos años el director y actor Tamer Levent ha dirigido más de cien obras: desde el *Calígula* de Camus, pasando por varios títulos de Shakespeare, hasta una adaptación de *Don Quijote*. Pero esto, según mi parecer, tiene otros valores distintos del mérito del diálogo cultural, del intercambio. Estas obras, sus puestas en escena, ahora son parte orgánica de la cultura escénica turca, de su historia. Y dialogan y comparten el presente con teatros tradicionalmente otomanos, con teatros folclóricos, con todos los teatros.

Urta de la seda, lugar de confluencias, punto energético fuerte. Turquía tiene razones para conformarse como un centro cultural contemporáneo de importancia y no sólo para Europa.

Lee estas notas «críticas», ¿esta crítica?

Teatro del Centro Cultural Atatürk (AKM). Octubre del 2003. Una *Novela fuerte (Agir Roman)*. Un gran espectáculo de la Ópera y Ballet Estatal de Estambul. ¡Estatal! ¡Qué dicha que Turquía tenga una ópera, un ballet estatal! ¡Qué dicha que las autoridades turcas patrocinen una obra como *Agir Roman*!

Llegué a estas tierras hace apenas dos meses y estoy «de paso». Es posible que yo sea, frente a este espectáculo, uno de los turistas que visitan Rumeli Cadecci: la calle donde se desarrolla este drama danzado. En *Agir Roman* se produce un contrapunto entre la realidad para los visitantes y la realidad para los de casa. Y aunque este espectáculo está dirigido puntualmente a los turcos, me pone en guardia: «Mira bien, visitante. Abre los ojos», me digo.

Por ello en otro momento volveré a este espectáculo, en otra temporada, en otro tiempo. Por ello volveré a escribir sobre él. Por ello esto es un comentario crítico en proceso. Porque es verdad que ahora ni siquiera puedo comprender lo que se escribe en el programa de mano. Alguien me ha dicho que *Agir Roman* fue primero una novela, luego un filme. Es decir, la historia ya se conoce. Pero todos los asientos del teatro estaban ocupados (como si esta historia fuera nueva, como si esta historia fuera clásica). Lo único que sé de cierto es que la coreógrafa es una mujer, que se nombra Aysun Aslan. Es verdad que las claves profundas tienen que escapárseme, es verdad que esta vez no alcanzaré a descifrarlas, y no ya las sutiles, ni siquiera las claves más obvias. Nací en Cuba, vivo en La Habana. Pero no soy totalmente ajeno. Todo no me es totalmente extraño. Yo también he vivido mucho tiempo en ese país llamado teatro. Esta *Novela fuerte*, creo, soportaría una nueva y detenida revisión dramaturgía. Intuyo que puede estar más cohesionada su escritura.

Bailar es ya, al parecer en estas tierras, una contestación. «Los hombres no bailan y las mujeres que bailan...», he oído decir. Los bailarines de *Agir Roman* son actores. Los bailarines de *Agir Roman* son técnica y artísticamente poderosos, especialmente los que emulan en protagonismo con la calle, la verdadera protagonista de esta historia. Calle parece estar en el lugar de todas las historias que en progresiva simultaneidad conforman la fábula de esta *Novela*... Calle que, en correspondencia con la dramaturgia, ocupa el centro del espacio escénico. En la periferia y en el fondo del espacio, las historias particulares.

Bien plantadas no obstante las historias de la periferia, pues desde «su marginalidad» estuvieron cerca de los espectadores, en un «primer plano». Lastimaba ya el estatismo de esta fastuosa y en verdad fantástica escenografía (por sus soluciones de nivel, color, textura, composición, etc.) cuando aparecieron unos cambios... lastimosos. De un set «casi cinematográfico» en su verismo se salta repentinamente a un telón obviamente artificial.

Pero ¿ver ese telón llegar abruptamente, ver a los actores transitar por la platea saliéndose de la realidad de la ficción, ver entre tanta excelencia coreográfica un desbalance compositivo, un desequilibrio espacial perturbador, ver «la danza de la cintura» a pesar de la magistralidad y la excelencia de la bailadora salirse del tiempo escénico, salirse del «estar para connotar las fiestas populares», ver más tarde a la multitud de vecinos del barrio mover trabajosamente el edificio escenográfico de la izquierda que quizá no valió ni para mover la buena idea de mostrar la «doble moral» de ese café por fachada y antro en sus adentros, ver... será un propósito, un gesto pensado?

El fondo contextualiza y acerca la historia al espectador turco. Las tiendas de maniquies y las tenderas de chapas plateadas de los neumáticos reproducen una zona muy conocida de Estambul: Dolapdere.

Otro fondo universaliza. Ahí están en *Agir Roman* los ecos, las citas (conscientes o no): se pueden reconocer las visitas gestuales y conceptuales de Pina Bausch al tiempo que algo de la construcción escénica remite a los grandes shows de Broadway o del West End en Londres. Y se reconocen los bajos fondos descritos en cierta obra

literaria rusa, y se reconoce la brechtiana ciudad de Mahagonny. También la última ciudad del cine brasileño: la Ciudad de Dios. Clara es la referencia a aquella *Historia del Lado Oeste neoyorquino* (*West Side History*).

De hecho frente al inmenso póster de *Agir Roman*, en uno de los edificios de la Plaza Taksim, creí que se promovían las presentaciones de una danza española, de una compañía española. Ahí estaban el color rojo, el negro, el amarillo en un movimiento desesperado. Ahí estaban el puñal y el grito. También gentes y miradas. Tal vez se trate de un amor brujo. Tal vez se trate de un drama entre temperamentales gaditanos. Pensaba. Tal vez una historia pasional sevillana. Tal vez cierta boda granadina, una boda ensangrentada. Ahí estaba el póster, andaluz por presencia, con un título: *Agir Roman*. ¡Debe estar escrito en turco! ¿*Agir Roman* querrá decir, en español, romancero gitano? Lo cierto es que ahora frente al espectáculo seguía también viendo, en este universo al parecer absolutamente turco, referentes españoles. O es acaso que «mis referentes españoles»...

Pero cómo una danza puede ser tan aguda y tan transgresora? Síganse, por ejemplo, estas acciones: La mujer que no sale de su casa. Mujer que odia el pañuelo que como paredes la cubre. Esas cuencas enhiladas, esos objetos religiosos, girando en las manos de los delincuentes como las armas de fuego giraban en las manos de los vaqueros «del oeste», en las manos de los mafiosos. El tipo de música, esa suerte de rezo, que acompaña al que se corta las venas. El asesino enmascarado, el que genera terror, ese que no es otro que un líder religioso. Pero esta historia, como una moneda, tiene reverso.

¿Cómo puede evitarse en esa calle la cólera, la prostitución, los negocios sucios, la ostentación, el adulterio, el alcohol, la muerte (después de la muerte es difícil un etcétera)? ¿Cuál fue primero, el huevo o la gallina? Pareciese no haber respuesta. ¿Dónde se está peor o mejor entre estas dos polaridades: realidad que propone la contención y realidad que propone los excesos?

No obstante, si se observan bien todos los subrayados de esta escritura escénica puede verse cómo su equipo de realización «deja ver» un punto de vista muy puntual y preciso, una toma de partido. Entre esa pluralidad de realidades: los que visitan, los que habitan, los que contienen, los que se exceden y muchas otras realidades que no alcanzo a distinguir pero que pugnan por manifestarse ante mí, conforman la novela toda, esta *Novela fuerte*.

En *Agir Roman* lo que se repite, la unidad mínima, es la muerte, la pelea. La pelea y la muerte se repiten como un vicio, como un acertijo, como una pregunta.

Códigos por descifrar

No dejaré de visitar el Harem... el del Palacio Topkapi, el del Palacio de Dolmanbançe. Ya encontraré el modo de constatar estas, al parecer, generalidades entre los turcos: la depilación de las mujeres y la circuncisión de los hombres.

Calles repletas de hombres, pocas mujeres en las calles. Calles con hombres que van de brazo, que juegan entre sí, que se acarician, que se besan en ambas mejillas al saludarse... y con sus mujeres a cada lado, felices, creo.

Las mujeres tienden a ser fuertes, como campesinas, y al mismo tiempo tan seductoras, tan definitivamente hembras.

Me resulta difícil, si no son excesivamente obvios, distinguir a los homosexuales a primera vista. La tercera persona, los pronombres él y ella, no existen en el idioma turco. El O es para ambos. No hay distinciones. O seviyor. ¿Quién ama? ¿Él o ella? O seviyor. Particulariza tú. Él. Ella. Me resulta difícil distinguir a los heterosexuales. Tal vez no sea importante. ¿Habrá que definir a los turcos por quien tiene o no tiene pasión? ¿Por quien da y se da, o no, al amor?

Un día shakespeareano: ¡no me lo vas a creer!

Muy temprano me dispuse a visitar Eyup, el barrio de Estambul musulmán por excelencia donde todavía se respira la pureza, la jerarquía y la vida religiosa. Allí esta la tumba de Eyup, el amigo del profeta Mahoma. Allí esta un lugar de peregrinaciones.

Muy temprano me dispuse a visitar en Eyup su cementerio, ese que se extiende, desparramado, sobre una colina desde la que se divisa todo el Cuerno de Oro, esa entrada de mar que, naciendo en el Bósforo, se va estrechando caprichosamente. Y en el cementerio visitar el mirador natural de campo visual ancho donde desde hace algunos años planta su caballete la pintora turca Naile Akinci para pintar un paisaje que impresiona y no se agota, lugar donde siglos antes el francés Pier Loti decidió sus creaciones literarias, desde donde constató su afiliación al orientalismo e hizo historia. Un lugar que aprecio en grado sumo.

Iba pensando en esto cuando apareció en el camino una pared, distinta de las habituales. Y sentí curiosidad: detrás había una iglesia. La iglesia de San Pablo y San Pedro. Allí conocí al Padre Lorenzo. Cura Dominicano. ¡Lorenzo! Luego de un café italiano, me mostró, una por una, las plantas de su maravilloso jardín. Quedé encantado. Estaba en éxtasis, totalmente en mí.

—Fray Lorenzo. (Pausa.) Ya sé que usted me casará si me aparece un amor imposible en Estambul, de aparecerme el amor por el que he de morir.

Luego llegué al cementerio de Eyup. Estoy «acostumbrado» y me gustan los cementerios pues durante años estuve atravesando dos veces por día el habanero cementerio Colón, pues este se interponía entre mi casa y el Teatro Buendía: mi trabajo. De ahí mis fotos en los célebres cementerios de París, de ahí que la Recoleta en Buenos Aires... Pero esta vez el cementerio de Eyup me hizo mal.

¡No me lo vas a creer! También allí salió a relucir Shakespeare. Allí me enteré, por azar y sin preguntar, que existe en la memoria de Turquía una historia equivalente a la de Romeo y Julieta. Y tres son las parejas célebres: Leyla y Mecnun, Asli y Kerem, y Tahir y Zühre.

El cementerio de Eyup me hizo mal. Echémosle la culpa al frío, pero extrañamente, a las 5 de la tarde, de vuelta a casa y sin más preámbulo, me acosté a dormir. Me acosté a dormir totalmente exhausto, de un mal humor incontrolable. Si no sé descifrar muchos de mis estados conscientes menos podré descifrarle las pesadillas que llegaron después. Me asustaron tanto que me levanté y me dediqué a cansarme: volví a lavar, a fregar, a limpiar y contaba para no pensar, para no pensar en nada ni en una

sola historia, menos en la historia de Romeo y Julieta, esa que a pesar del amor termina en muerte.

Y antes de acabarse el día, te lo juro, me llamó una profesora de la Universidad de Estambul para solicitarme una conferencia sobre Shakespeare, había visto mi trabajo en The Globe Theatre de Londres, me había visto interpretar al personaje de Próspero en esa versión caribeña de *La tempestad*, esa versión que hiciera el grupo teatral Buendía de Cuba.

Demasiadas coincidencias. No pude dormir de miedo. Sólo dialogaban el silencio y mi respiración.

Te cuento luego...

Luego te cuento del Pera Palas Hotel donde Agatha Christi, como tantos otros famosos, fuera a parar, luego del viaje en el tren Expreso Oriente, al «Oriente». Ahora se filma en él una película relativa a su historia. Luego te cuento de mis reiteradas fiestas de cumpleaños (el 42) y del show con la bailadora de bely dance (Danza Oriental o Danza del Vientre). Luego te cuento del espectáculo de danza contemporáneo titulado *Rose Garden*, de un ministro de Cultura muy, muy joven. Luego te cuento del amigo Huso (del buen amigo, y actor, el Nico de la escena de *Santa Camila...* que trabajamos durante meses), que se suicidó por pasión de amor, lanzándose hace unos días del Puente del Bósforo, el puente que conecta Europa y Asia. Ya te contaré de las artes escénicas en las ciudades que dan al Mar Negro, o en aquellas próximas a Irán, Irak, a Siria. Ya te contaré del espectáculo de lucha que se produce en Edurne, de un bailarín que ha creado escuelas en muchos lugares del país, de... Todavía no creo saber nada sobre la escena y los escenarios turcos, todavía. Ya te contaré de las actividades por el ochenta aniversario de proclamada la República Turca, de sus fiestas y desfiles. Ya te contaré de las relaciones entre las familias, los amigos, los enamorados, los niños que veo en Estambul. Ya te contaré de todas las imágenes que colecciono como reliquias de ternura.

Te contaré del día que estuve horas en el puente Galata, desde el que se divisa Topkapi, el Palacio de los Sultanes y la Mezquita Azul, la mezquita de Sultán Ameh —la más grande del mundo— y Santa Sofía, la sede principal en la antigua Constantinopla y el Bósforo y el Cuerno de Oro y la Mezquita de Suleyman el Magnífico y la Plaza de Eminönü (mi lugar preferido) y la Mezquita Nueva y el Bazar de las Especies y la Torre Galata... Estuve horas aprendiendo de la gente. ¡Vi tanto! Dos drogadicto egoístas, malas personas, no compartían entre sí lo que un hombre muy generoso dio para que expresamente compartieran. Vi una bronca por un billete. Dos señoras muy peinadas caminan con asco por aquella esquina de polvo y sal. A una el viento le llevó el pañuelo que mal llevaba al cuello y un «pobre hombre» lo salvó de no caer al mar pero después quedó esperando por alguna recompensa. Las señoras dijeron: Tesekuler. Ninguno es mi héroe. En cambio vi a un hombre joven subir con dolor unas escaleras cortas. Y ese sí lo fue. Y vi a una mujer poner la mano, pidiendo, y apartar la mirada. Y fue mi héroe también. Vi cientos de pescadores sobre el puente levantar las sardinas para sus familias y vi gaviotas por cientos sobrevolando a un hombre que les lanzaba pedazos de pan al aire.

ISTA 2005 y Festival Línea del Este

Carlos Pérez Peña

Wroclaw-Krzyzowa

LA ESCUELA INTERNACIONAL DE Antropología Teatral (ISTA) fue fundada en 1979 por Eugenio Barba y su corazón se ubica en la red multicultural de artistas y teóricos interesados en la Antropología Teatral: el conocimiento y la comprensión de los principios técnicos fundamentales que engendran la presencia del actor y la vida orgánica en la escena. Pone especial énfasis en las clases prácticas, las demostraciones de trabajo, el análisis y las actividades técnicas.

El tema de la ISTA 2005 fue «Improvisación, memoria, repetición, discontinuidad», que contó con los maestros: Thomas Leabhart (Estados Unidos), alumno de Étienne Decroux, pantomima corporal; Cristina Wistari y el Pura Dessa Ensemble, danza y teatro clásico de Bali; Augusto Omolú (Brasil), bailarín y actor; Akira Matsui (Japón), quinta generación de una familia de actores del Noh; Jonah Salz (Estados Unidos-Japón); todos los actores del Odin Teatret; Gennadi Bogdanov (Rusia), heredero y propagador de la Biomecánica de Meyerhold; Michael Vetter y Natasha Nikprevelic (Alemania), músico y compositor, improvisación vocal; Brigitte Cirla y Vincent Audat (Francia), actores y cantantes, improvisación vocal; Ileana Citaristi (India), danza odissi; Ana Woolf (Argentina), entrenamiento a partir de la técnica Suzuki y bailes populares de América Latina; junto a los profesores Mirella Schino, Nicola Savarese, Franco Ruffini, Ferdinando Taviani y Lluís Masgrau.

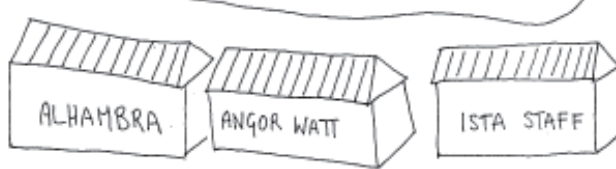
Para mí la ISTA es un encuentro sorprendente y exigente al que se llega con determinadas

expectativas y del que se sale con otras. Es un espacio donde reina el conocimiento, donde la curiosidad y la sabiduría se alimentan mutuamente. Es un lugar donde se pone de manifiesto una profesionalidad incansable. (Julia Varley)

El viaje (del campo al campo): Manicaragua-Habana-Amsterdam-Varsovia-Wroclaw-Krzyzowa

La primera sorpresa es la propia Wroclaw. No sé por qué pensaba –quizás por haber sido esa ciudad el último reducto polaco de Grotowski– que me encontraría con un lugar más pequeño y tranquilo. Sin embargo es una urbe de casi un millón de habitantes, y al atravesarla en auto con Jaroslaw Fret, director del proyecto en Brzezinka, podía ver avenidas, museos, monumentos, teatros desde el siglo XVII hasta hoy; también aburridos barrios de edificios de apartamentos y los iconos de la globalización.

En Krzyzowa todo debía haber empezado ya, eran más de las 5 de la tarde, mas por el camino nos enteramos de que nos estaban esperando. Llegamos. En el salón principal, bautizado con el nombre de Alhambra, la audiencia numerosa se ubicaba frente al imponente staff con Eugenio Barba a la cabeza; él me presentó como alguien en cuya casa en La Macagua, en la campiña lejana cubana, se recuerda al Che y a Grotowski en la imagen del Guerrillero y un afiche de *Apocalipsis cum Figuris*. Se presenta entonces al staff y se traza un bosquejo de lo que será la semana. Eugenio apunta ya conceptos sobre el tema: «La leyenda de un teatro que de repente se desata como un torrente,



saca a la luz la necesidad de una fuerza opuesta a lo irrevocable de una profesión basada en la exigencia de fijar y repetir palabras y acciones».

Después, un recorrido por la instalación: la Fundación Krzyzowa para el Entendimiento Mutuo (colaboración de Alemania y Polonia). Espacios espléndidos, soledad y silencio. Todo lo que se necesita saber, y más, está pormenorizado en los materiales que cada cual encuentra en su habitación, que en mi caso compartí con un mexicano y un inglés de origen griego.

Saludo al sol

Siempre a las 6 de la mañana se camina en silencio, a veces en la niebla, siempre con frío, hasta el talud del segundo río. Sobre la hierba húmeda de Ayers Rock nos esperan cantantes de Bali, Japón, Francia, Brasil o Dinamarca para, con sus cantos y lenguas, recibir cada nuevo día.

Zygmunt Molik

Desconozco cuáles serán los paradigmas hoy. Hace unos años fueron Iben, Roberta Carreri o Torgeir, y un poco más atrás (los años míos), los actores del Teatro Laboratorio de Jerzy Grotowski; de manera que vivir una sesión de trabajo con este hombre hábilmente entrevistado por Eugenio Barba constituye un lujo, la primera de las muchas emociones que vendrían. Un hombre que destila humor y sabiduría, que jugó con los conceptos y bromeó cuanto quiso (–Did you improvise? –Never. *Risas*), que habló de su vida y la de Grotowski, de *Akropolis* y *Apocalipsis*..., de la voz y el espíritu, y que terminó dirigiendo, solicitando, exigiendo y disfrutando con aquel coro de cerca de cien voces. Una canción sin palabras; el primer contacto; la creación de otro idioma mediante un sonido acendrado.

En la misma medida en que las formas hayan sido afiladas y refinadas, listas para ser repetidas, así mismo deben ser insufladas de una respiración contraria. Las leyendas sobre el teatro improvisado constituyen esta respiración. No es importante establecer hasta dónde se corresponden con la historia o si la Commedia dell'Arte, los juglares, la diosa Amateratsu o el mítico Baubos de los misterios de Eleusis improvisaban realmente: en la leyenda está la respuesta a una doble y urgente llamada de atención: recuerda improvisar, ten la seguridad de que de las formas que has fijado algo puede emerger inesperadamente.

Concertum Mundi

Estaba programado para celebrarse en la Iglesia de la Paz en Swidnica, donde al fin no fue posible; el párroco consideró que la circunstancia de la muerte de Juan Pablo II impedía el encuentro en su iglesia. Otro sacerdote ofreció la suya: pequeña, rústica y antigua, con un balcón

para el coro y el órgano que casi la convierten en teatro. Frans Winther coordinó el concierto. Grzegorz Ziolkowski, director del Centro Grotowski, traduce las palabras con que el párroco saludó aquella congregación: «Hay un solo Dios que está presente aquí esta tarde ante gente de muchas religiones y países. Mientras el Papa descansa en su catafalco en el Vaticano, aquí nos reunimos en honor suyo en espíritu ecuménico. Deo Gratias.» En la zona del altar, a un lado se sentó Annada Prasanna Pattanaik, el músico hindú; al frente el grupo balinés; en los dos primeros bancos de la izquierda el coro que dirigió Brigitte Cirila –cantamos una canción rusa– y arriba el otro coro, los músicos del Odin, Michael Vetter (enorme improvisación de voz y la flauta de Annada) y, al final, el órgano. Había ido cayendo la noche y aumentando el frío. La iglesia repleta con los feligreses y los participantes de la ISTA. «Dios creó la belleza», dijo también el cura.

El trueque

Al día siguiente la también pequeña iglesia de Krzyzowa se vuelve a repletar con vecinos y artistas. Comienzan ellos sobre una carreta y Kai a la guitarra; muchos niños y adultos con trajes tradicionales. La entrada al templo con cantos a la Virgen. Homilía. La voz desgarrada de Iben desde lo alto. Al salir de la iglesia, un recorrido de la carreta, ahora llena de niños que cantan mientras el salón Alhambra se llena de público. Llega la carreta que carga ahora una chalupa construida por Kai –carpintero de barcos– y algunos participantes de la ISTA durante el día. Los niños cantan con enormes flores de papel en las manos; un coro femenino colorido y rubio, un anciano con acordeón y un solista que nos ofrece *O sole mio*. Entonces, la sorpresa: Ni Wayan Sudi, a quien admiramos por su belleza y su virtuosismo como parte de la Orquesta de Bali, nos seduce con su baile mientras coloca flores en la barca que preside el espacio de representación. Después, algo alucinante: Akira Matsui, kimono y abanico gris y negro, danza desde su cultura la música religiosa occidental. Más tarde confesó lo que de improvisación había tenido su performance al culminar marcando con los dedos en su mejilla izquierda las lágrimas de la Virgen Negra de Katowice, patrona de Polonia. Los niños repletan el bote con sus flores. Ya es de noche y salimos todos con velas encendidas, en procesión hasta el río cuya corriente se lleva la barca iluminada y florecida.

Este imperativo actúa como una válvula de seguridad creativa, en momentos en que la práctica del teatro corre el peligro de ser colonizada por la organización, la costumbre y la dependencia de modelos dominantes. Improvisar indica la habilidad de componer en el mismo momento en que actuamos; consiste en reducir al mínimo, y aun borrar, el tiempo de preparación, prueba y corrección. Las variadas maneras de improvisar pueden ser un objetivo en sí mismas, pero también chispazos que se hacen evidentes junto a las reglas básicas y los principios elementales que presiden la composición escénica.



Dreamtime

Es una de las estructuras que, junto a las zonas y el tiempo de silencio, el trueque y otras, se ha mantenido de una en otra sesión de la ISTA hasta convertirse en tradición. Es un tiempo en el cual la elección es libre: desde el descanso hasta un encuentro de actores o directores con Barba; desde una charla sobre Grotowski en Cuba hasta la ampliación y profundización sobre diferentes técnicas que brindan algunos maestros. De todos, el más seguido fue Gennadi Bogdanov con su fortísimo trabajo de Biomecánica.

Una de estas «sesiones para soñar» fue ocupada, hasta casi entrada la noche, por Michael Vetter y su colaboradora Natasha Nikprevelic. Vetter es un compositor y performer alemán que trabaja la música experimental para el teatro con la improvisación transverbal como núcleo impulsor de su trabajo. Después de su fascinante demostración participamos en una sesión increíblemente rica donde pudimos compartir el proceso creativo, nos comunicamos mediante acciones verbales que se hacen escénicas aun sin entender el lenguaje de los otros: Borja, Netta, Adam, Piotr, Biljana... No importa si de España, Eslovenia, Polonia, Noruega... Nos hablamos por otras vías, creamos situaciones y sentimientos con «otras» palabras. Fuimos colegas, amigos y compañeros que compartimos aquella jornada con el maestro que no impuso su presencia extraordinaria y que impresionó por su pasión al dar y al mismo tiempo mantener viva su propia manera de expresarse.

Dentro del esqueleto de la ballena

Me gusta trabajar con esta materia viviente (los materiales orgánicos de los que está hecho el teatro) para trenzar diálogos silenciosos con espectadores antropófagos: aquellos que viven necesitados de devorar con los sentidos. (Eugenio Barba)

¿Qué devoramos en este convite? ¿En esta profana (última?) cena? ¿Sólo el pan y el vino que tenemos delante, en las largas mesas que delimitan el espacio en un salón Alhambra convertido en cenáculo? ¿O estos cuerpos en vida que irrumpen y se nos ofrecen, más densos, incandescentes y luminosos que los cuerpos que poseemos?

Allí estaba el mundo externo con sus reglas, su vastedad, sus zonas incomprensibles y seductoras, su maldad y su caos. Y por otro lado el mundo interior con sus continentes y océanos, sus grietas y sus profundos misterios.

Si conoces el camino, no necesitas ojos.
Cuerpo, recuerda cómo fuiste amado,
recuerda las voces que temblaban de deseo por ti.
Recuerda, cuerpo mío, recuerda.
¡Levántate y vuelve a la vida!
(Del texto del espectáculo)

Partiendo de la parábola de Kafka *Antes de la ley*, que habla de un hombre que, fuera de toda servidumbre y obediencia, no se atreve a atravesar las puertas de la ley, la representación entrelaza impulsos metafísicos y nihilistas, tramas subterráneas y versiones apócrifas del Evangelio. La desesperación se disfraza de esperanza y el extremismo espiritual adquiere la apariencia de un escepticismo burlón. El espacio teatral se convierte en otro, paradójico, donde la soledad es compartida. El título se refiere a un versículo de *El Evangelio según San Mateo*: «Nuestra generación malvada y adúltera exige una señal, pero ninguna señal nos será dada sino de Jonás».

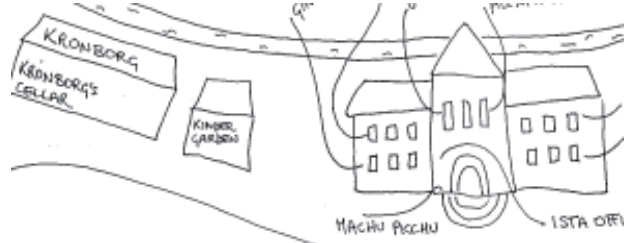
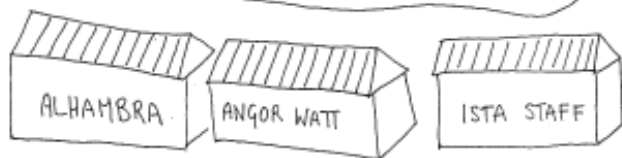
Siempre que los he visto actuar juntos, más allá de cualidades y gustos, están presentes esas «médulas que han rabiosamente ardido». Para mí, esta noche reveladora e impactante ha estado preñada de la conmoción de Torgeir Wethal.

El castillo sitiado

Desde el primer día, después de las dos horas (7.30-9.30 am) diseñadas para que cada uno de los grupos en que estamos divididos trabaje con cada uno de los maestros, se emplea el resto de la mañana (almuerzo de 12.30 a 1.30) en un trabajo solicitado por Eugenio y que se convierte en generador de una actividad febril. Hace más o menos un año se están sosteniendo encuentros de trabajo con Akira, Cristina Wistari y su Ensemble, los músicos asiáticos, los del Odin y varios actores del grupo incluidos ahora Augusto Omolú y Mía Theil Have en el montaje de *Hamletus*, historia del medioevo escandinavo de la que el Hamlet shakespeariano es sólo un episodio. Ya hay algunas escenas montadas pero se necesita otra mirada sobre algunos de los materiales que deben aparecer: la plaga, la peste, el paso de la vida a la muerte, la manipulación de cadáveres, su incineración, pautas sonoras y musicales y muchas otras posibilidades.

La improvisación implica conocer, definir y revitalizar una carga de información personal o colectiva tan profundamente enraizada que es susceptible de usarse sin tener que pensar. Esa misma carga de procedimientos e información es la que también





sirve para el trabajo planificado y puede manifestarse por muy diferentes procedimientos: de la elaboración rápida de un material a las posibles variaciones de la partitura; del aporte individual a la dramaturgia en su totalidad; de la destreza para sorprender al espectador a la habilidad de hacer lo mismo con los colegas. Y lo más importante. La inteligencia para sorprenderse uno mismo dentro de una forma repetida y fija.

Los grupos improvisan y en la primera hora de la mañana se presentan las propuestas, que son seguidas y analizadas exhaustivamente por Eugenio y el staff teórico: acciones, cantos, música e historias son vistas y escrutadas una y otra vez, aprendidas de memoria en la búsqueda de nexos con el tema del espectáculo; de puntos capaces de unir las distintas partes dispares y hacerlas confluir en un significado variado y múltiple. Eugenio observa las propuestas como para intuir cómo fundirlas con sus necesidades.

Las diferentes técnicas para la improvisación coinciden en su punto de comparación con ese otro conocimiento que en términos de «destreza teatral» parece apuntar hacia un campo opuesto: la memoria, las acciones fijadas, la repetición de una partitura: esa dimensión deliberada que a veces se convierte en arte.

Las técnicas de la improvisación no pueden ser separadas de las técnicas de la memoria y la premeditación: lo que fue «antes» constituye la otra cara de lo que «acaba de ser». La dialéctica improvisación-premeditación constituye la respiración discontinua de la vida escénica. ¿Puede ser aislada y analizada esa discontinuidad? ¿Nos ayuda a ver con una mirada fresca los problemas y «verdades» que nos hacen correr el riesgo de caer en lo obvio? ¿Podrá desviar un posible pragmatismo en la búsqueda de la Antropología Teatral, desorientarnos y llevarnos de nuevo al principio?

En una de las sesiones nos muestran algo de lo que ya está hecho: escena de amor de Hamletus y Ofelia (Augusto y Mía), Gertrudis y Claudio (Cristina Wistari e I Wayan Bawa), el autor (Julia Varley), los músicos occidentales y orientales...

El último día, al entrar al salón, ya están los actores con su vestuario: desde un sofisticado vestido de noche que lleva Roberta Carreri hasta los dorados y espectaculares trajes del Gambuh. Torgeir y Ana Woolf incorporan personajes salidos de las improvisaciones. Casi nadie hace lo que hizo anteriormente, pero todos lo sabemos todo, o casi todo. Brigitte y Hans al frente de la música y los dos coros. Eugenio, ubicuo, se mueve entre la gente, inserta fragmentos que no estaban (la acción no se detiene), corta, construye relaciones que posibilitan seguir una lógica. Trabaja sobre la superficie de la historia, los fundamentos dramaturgicos, la estructura que sostendrá el espectáculo. Exige y estimula. Dirige. El tiempo toma otra dimensión. Más de una hora en la que han asomado posibilidades

potentes y plenas de sentido. Las experiencias, los apuntes, lo acumulado fluyó febril y feliz.

En su carta abierta a los participantes de la ISTA, Julia Varley se hace muchas preguntas, la última de las cuales es: ¿Podrá mantenerse a flote el espíritu de la ISTA en este proceloso mar que nos rodea? Mi memoria vuelve atrás, a la noche en que la barca iluminada y florecida navegaba hacia el infinito.

El Festival

Wroclaw, la antigua Breslau alemana, capital de la Silesia, situada a ambas orillas del Oder y que fue sede de las más famosas ferias de lana en Europa, es hoy, para nosotros, la ciudad que alberga el Centro para el Estudio del Trabajo de Jerzy Grotowski y la Investigación Cultural y Teatral, para todos el Centro Grotowski, institución que acoge proyectos artísticos e investigativos que se corresponden con los retos dejados por la práctica de Jerzy Grotowsky. Fue fundado en 1990 y funciona en el edificio que acogió el Teatro Laboratorio —en la antigua y hermosa Plaza del Mercado— y en la «base rural» de Brzezinka, cerca de Olésnica. El Centro trabaja bajo los auspicios del Consejo de la Ciudad y entre sus múltiples direcciones incluye un completo y creciente archivo, ciclos de cine, presentaciones y conciertos, seminarios, talleres y conferencias sobre Grotowski, publicaciones y, en el caso que nos ocupa, es asimismo copatrocinador de la ISTA y el Festival Línea del Este.

El Festival comenzó el 8 de abril con un simposio en una de las salas del teatro Polski y durante dos días ofreció una sesión de conferencias sobre Grotowski, la demostración de los actores del Odin y una especie de resumen de lo que había sido la ISTA, ya que muchos de los participantes del Festival no habían estado la semana anterior en Krzyszowa. Durante el simposio se presentó *Oró de Otelo* con el bailarín y actor brasileño Augusto Omolú dirigido por Eugenio Barba, una condensada versión de la tragedia de Shakespeare con música de la ópera de Verdi y tambores en vivo del candomblé. En la codificación de las danzas de los orixás descansa la representación que a mí, no sé si por venir de Cuba donde tanta pasión se ofrece en espectáculos que parten de raíces similares, me resultó fría y distante.

Desde lo espectacular, el clímax de estos dos días se alcanzó cuando Eugenio Barba solicitó a Gennadi Bogdanov y Thomas Leabhart que improvisaran, cada cual desde su propia técnica y su particular modo de expresión y no más que una mesa. No se trató sólo de experimentar dos proyecciones muy diferentes desde cuerpos también diferentes. «Después» se puede teorizar, analizar, inquirir y hasta llegar a conclusiones, pero lo inefable no se puede describir, es un misterio.

Los días del Festival, también aprovechados al máximo, comenzaban a las 9.30 am en el mismo espacio donde una



vez se presentó *Apocalipsis cum Figuris*, con explicaciones, videos y muestras fragmentadas de directores y compañías que no estarían presentes en los teatros –todos espléndidos– pero que podían mostrar y hablar algo de su trabajo. De estas intervenciones matutinas recuerdo tres, por su interés y el atractivo de sus directores:

1) El proyecto «Aquí y ahora», cuyo objetivo descansa en una representación teatral en la que se confrontan diferentes generaciones y contextos sociales. El trabajo sistemático permite a los jóvenes actores acceder a un diálogo con la realidad que los rodea mediante tópicos que toquen directamente la vida de los jóvenes. Como varios de estos proyectos, su sede en Olsztyn está en la que fuera Casa de Cultura.

2) De la República Checa es el Teatro Continuo, cuyas representaciones van del teatro de feria al circo o a los títeres con el trabajo sobre sus técnicas particulares y, si los videos no mienten, un espectacular y creativo aprovechamiento del espacio. Su ubicación en un contexto rural está motivada «por el deseo de sus miembros de crear un espacio abierto que posibilite el trabajo artístico de la compañía así como el de otros grupos alternativos e independientes no sólo checos sino también del exterior». Así, el área de su teatro se ha convertido en un lugar donde se celebran regularmente festivales, talleres y encuentros.

3) Otro grupo polaco, el Wegajty, utiliza fundamentalmente máscaras y muñecos en representaciones que acuden a elementos provenientes de un mosaico multiétnico, factores estos que constituyen el sello de su particular estilo. Actualmente su trabajo va por dos vertientes: una focalizada en la reconstrucción del drama medieval litúrgico y otra que se ubica en el reino de las formas rituales vivas como fuente de inspiración para el teatro. También organizan talleres y festivales en la zona donde trabajan, una de las más empobrecidas del país. Sus videos ofrecen una hermosa y orgánica visión de lo que aquí se pretende como «teatro comunitario».

También se presentaron en las mañanas el Teatro Im Lesya Kurbasa, de Ucrania, con una representación que se nutre de imágenes y asuntos de viejas leyendas ucranianas. Asentado en un canto y un estatismo abrumadores, con actores nada sobresalientes, el espectáculo se eterniza sobre la alfombra que define el espacio.

Algo por el estilo ocurre con el Lالش Teaterlabor (Kurdistán-Austria), aunque aquí el nivel de teatralidad y la calidad de los actores-cantantes es superior. De nuevo el mismo punto de partida: «se refiere al ritual, pero no como una síntesis de diferentes formas rituales, sino como una vía hacia las fuentes sutiles de la energía y a la presencia del cuerpo en el espacio y en el tiempo».

Le pregunto a Eugenio Barba el porqué de esta obsesión en fuentes rituales y cantos antiguos. Él lo entiende como un síntoma de ese insistente virus teatral de seguir a ciegas el trabajo de los maestros; en este caso las últimas

investigaciones de Grotowski sobre el rito y su música. Esto es algo de lo que Barba (y vaya si lo conocemos) tampoco se libra. El ejemplo lo vemos en la presentación del Teatro Omma de Grecia, una simple traspolación de recursos escénicos y técnicas actorales que según sus voceros propone «nuevos códigos teatrales». La sensación de *déjà vu* no me abandona.

Lo que se pudo apreciar del quehacer en las repúblicas asiáticas de la antigua URSS, con excepción de los invitados de Kyrgyztán (no autorizados por su gobierno a participar) está en la búsqueda de las culturas ancestrales de Uzbekistán y Azerbaiján, con resultados muy en ciernes, es decir, pobres.

Junto a la muestra del Festival se presentó Thomas Leabhart con *Bonjour, Monsieur Decroux*. Ya conocíamos a este «yuma» sofisticado, dulce y riguroso, por sus clases de técnica de la pantomima corporal de Decroux, «el único maestro europeo que ha elaborado un sistema de reglas comparables a aquellas de la tradición asiática». En el espectáculo, Leabhart acude a historias del que fue su maestro durante cuatro años y a su particular acercamiento al fenómeno de la creación y la representación; todo acerca de la pausa, la resistencia, lo indefinido y la sorpresa usados en una especie de exploración del drama del cuerpo. El espectáculo (Thomas) se burla delicadamente de todo esto sin dejar de tomarlo en cuenta.

También se presentó el último espectáculo del Odin, *El sueño de Andersen*, basado en textos de Hans Christian Andersen e improvisaciones de los actores: un grupo de artistas (se me antoja que ellos mismos) se reúnen en un jardín de Dinamarca en espera de la noche de verano en la que el sol bailará al ocultarse. Un amigo de otro continente se les unirá (el negro Augusto Omolú) y con él, en un sueño de ojos abiertos, partirán en un viaje hacia la región de los cuentos de Andersen. Pero la fantasía se transforma en un sueño tenebroso. Es verano y sin embargo cae nieve todo el tiempo. Lo blanco comienza a mancharse. Cuando el viaje está por terminar los artistas comprenden que ese día ha durado toda la vida; la cama del dormir sin sueños los espera; vienen a buscarlos ¿sus fantasmas, juguetes, muñecos? ¿Qué clase de vida vivimos cuando dejamos de soñar? ¿Qué farsa o qué tragedia habrá bailado el sol?

Lejos de *La sirenita* y su secuela waltdisneyana, *El sueño de Andersen* resulta de una belleza aplastante, donde lo artificioso teatral y el diseño reinan, pero que a pesar de sus cercanos referentes no produce el impacto comunicativo, digamos, de *Mythos*.

La muestra de los Teatros del Este comenzó con *Dialéctica del espíritu* del Teatro Azul (Serbia y Montenegro) que, de acuerdo con el programa, «está formado por gente que a partir de las semillas de anarquismo que albergan, usan el teatro como un espacio creíble donde pueden ser dichas algunas verdades acerca del mundo que nos rodea». El espectáculo está basado en la vida y la obra de Dostoiévski

y resulta una representación aburrida, irritante y desgastadora. El crimen fue de ellos; el castigo, para nosotros.

Hombre, Estudio Teatral, Varsovia. Con un currículum impresionante, el director Piotr Borowski se las arregla para, entre cajas de armas, música en vivo, gritería «desgarrada» y el pretexto del fascismo, ofrecernos lo que no es más que un panfleto al revés.

Evangelios de la infancia, Teatro ZAR, Polonia. Su sede está en Brzezinka, la base rural del centro Grotowski. Una casa en el campo es el escenario de esta representación que trata sobre «la antigua historia de la carne» después del amor, la humillación y la muerte; una imposible historia de resurrección, la de Lázaro, evocada por las palabras de Marta y María. También en este caso los autores del espectáculo recurren a la investigación de músicas antiguas, canciones recogidas en lo más alto del Cáucaso georgiano donde se encuentra la que posiblemente sea la más antigua forma de polifonía en el mundo. El canto impecable, más el ambiente único de la casa en el terracota de la madera o la luz y la sombra de candelabros y lámparas se rompe cuando de una manera incongruente entra a jugar la luz artificial y Lázaro se nos presenta como una especie de Kazuo Ono extraditado. Nada, que de buenas intenciones está empedrado...

He querido dejar para el final dos espectáculos que a mi juicio constituyeron no sólo lo más elevado del Festival sino que, cada uno por su propio camino, ofrecieron la posibilidad de sentir el teatro como arte.

El Estudio Teatral Finca de la Cueva de la República Checa es el creador del proyecto *Sclavi* que se presentó en la escena del Teatro Contemporáneo de Wrocław. Dirigido por el joven Viliam Docolomansky, el grupo investigó en aldeas y villas de origen ruso en Eslovaquia durante los años 2003 y 2004. La palabra latina *sclavi* implica tanto el concepto de *eslavo* como el de *esclavo*. Los creadores son checos, eslovacos, polacos, ucranianos y serbios en el espectáculo; con una fuerte carga de ironía tratan de encontrar dónde se ubica su eslavismo, por lo que la representación provoca un sentimiento de autoidentificación al recuperar y dar vida a canciones y formas rituales rusas en su sentido de herencia que se confronta con la situación actual. La acción ocurre en una comunidad inmigrante en USA, en el momento de abrir los ojos después de intentar el sueño americano. Aquella tarde el público asistente —y no todos éramos eslavos— deliró y agradeció un espectáculo que no es perfecto pero que transmite una carga de violencia, amor, compromiso, libertad y belleza que no necesita de un idioma porque opera a través de los sentidos hacia el alma.

Grzegorz Bral y Anna Zubrzycki fundaron el teatro de Pienisz Kozla en 1997. El elenco está formado por actores de Francia, Noruega, Suecia y el Reino Unido, además de Polonia, que se une después de participar en un intenso programa artístico y pedagógico en talleres donde se practica y se investiga en el arte del actor, dando así continuidad a la larga tradición polaca del teatro de grupo, en este caso con una práctica vocal y de movimiento que identifican un estilo de representación único.

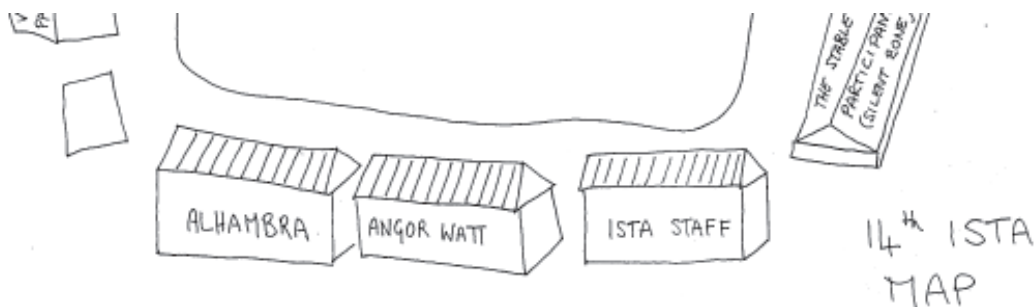
Crónicas, un lamento es la culminación de un proceso de dos años en la investigación de la música que se coloca en el límite entre la vida y la muerte: el lamento. Encontraron en la región de Epiros, entre Grecia y Albania y cuna del antiguo drama griego, una muy rica tradición de lamentos y cantos polifónicos sabiamente utilizados en una representación centrada en la historia de *Gilgamesh*, el rey mitad hombre-mitad dios, y que está considerada como la primera epopeya de la cultura occidental. La negación de la muerte, la futilidad de la huida y el convencimiento profundo que acompaña su aceptación, son los ejes sobre los que se construye *Crónicas...* con una simplicidad que viene de lo esencial, con un extraordinario y fascinante despliegue de capacidades físicas y vocales de actores que hacen disfrutar la emoción del arte junto a la comprensión y el uso orgánico y creativo de las fuentes de una cultura determinada. El ambiente austero del pequeño teatro El Canto del Macho Cabrío fue el marco ideal para aquella explosión de belleza.

Rena Mirecka

Si de belleza se trata quiero recordarla primero en los videos del Centro Grotowski: *Akropolis*, *El príncipe Constante*, su entrenamiento donde a veces parecía una Mona Lisa, y después la noche en que el Odin festejaba al centro Grotowski en aquel mismo local convertido en sala de fiestas. Allí estaba, pequeña, de ojos translúcidos, y sabia. Acababa de llegar del Tíbet.

El regreso

Un viaje en tren atravesando la llanura hasta la capital. A veces, bosques de abedules que me volvían a decir que estaba en la tierra de Wajda, Kantor y tantos más, y la llegada, casi de noche, a Varsovia, desde cuya estación central de trenes (destinada a desaparecer) pude ver aquel monumento de los viejos tiempos, el Palacio de la Cultura, objeto de tantos chistes que denotaban la tensión polaco-soviética, hoy iluminado y reluciente como un cake descomunal que va empequeñeciendo en la medida que se hace más alta la torre transparente del Hotel Internacional, su nuevo vecino.



Teatro Habana 2005: pa que tú veas cómo está el tren

Omar Valiño

EL FESTIVAL YA ES PASADO. EN EL MISMO INSTANTE EN que, después de tanta tensión y desvelo, iba despidiéndome de él sobre el granito del Salón Rosado de La Tropical al ritmo salvador de Los Van Van, asociaba precisamente el último de los grandiosos estribillos de nuestra extraordinaria orquesta a los propósitos y conquistas del Festival de Teatro de La Habana 2005 y a cuánto había podido reflejar este los aires que corren por el teatro cubano.

Y perdóneseme la intromisión. No corresponde a un organizador emitir veredictos públicos sobre el resultado de un trabajo todo que siente como suyo, estuviera o no fuera de su radio de labor. Pero es que durante más de una década, desde mi oficio de crítico, he tratado de ver a través de los festivales de Camagüey y de La Habana (y en algunos casos a través de otros eventos) el estado de la creación teatral en la Isla, así como las interrelaciones entre ella y las políticas institucionales.

Sin embargo, el vivir desde dentro las últimas ediciones, sobre todo del festival internacional capitalino, en mi carácter de coordinador de una de las comisiones del evento (sobre la que guardaré silencio), me ha impedido continuar como quisiera esta saga reflexiva. Por contradicción, no es que me falten criterios (ahora tengo una suerte de visión doble que los aumenta), sino que ante la necesidad de un texto como este, me siento atrapado entre todas las paradojas posibles del trabajo crítico y organizativo. A pesar de todo, me voy a arriesgar.

Lo que me pareció más significativo, desde un punto de vista interno, es que en este Festival confluyó la totalidad (si entendemos la misma en un sentido de signos que revelan líneas de trabajo) de la acción institucional del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. O dicho con mayor



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



ILUSTRACIONES: IDANIA DEL RÍO Y DAVID ALFONSO



Medea, Teatro Semio (Grecia)



Un minuto, North Actors (España)

particularidad, de la época de labor iniciada en 1999 con la presidencia de Julián González Toledo, precisamente con su mirada de espectador al festival de septiembre de aquel año, resultado de la anterior dirección.

Nunca como hasta ahora, en este ya dilatado lustro, un período tan corto –15 al 25 de septiembre– permitió una síntesis como la aquilatada en el evento.

La presencia de puestas en escena nacionales de significativa importancia en los últimos tiempos –*Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* (Argos), *La caja de los juguetes* y *La Virgencita de Bronce* (Teatro de Las Estaciones), *Charenton* (Buendía), *Romelio y Juliana* (Los Cuenteros), *Con ropa de domingo* (Pálpito)–, o de notables alcances en su diversidad estética –*Ayé N’Fumbi* (Estudio Teatral Macubá), *Morir del cuento* (Compañía Hubert de Blanck) y los proyectos por obra *Penumbra en el noveno cuarto* y *Marx en el Soho*–, entre otras ausentes por diversas causas, revelan el curso de una creación teatral de la que nos quejamos con frecuencia (y razón), y que, sin embargo, en sus cotas más altas muestran conquistas artísticas sólidas, caminos diferentes, incisiva perspectiva crítica hacia la sociedad, indudable vocación humanista y respaldo por parte de los espectadores. Aunque ello es feliz responsabilidad de los artistas, se ha facilitado en un clima diáfano de libertad, de apoyo (amén de las fuertes limitaciones de materiales y logística) y de jerarquía en el reconocimiento, lo cual ha derivado en la consolidación de un nuevo rostro del teatro cubano. Este pudo verificarse, además, a partir de la más cuidada selección nacional que recuerde, gesto valiente entre tanta desmembrada horizontalidad de muchos de nuestros eventos culturales. Clara señal en aras de la mencionada e imprescindible jerarquía. Y también a partir de una nueva imagen del Festival, limpia y fresca, que contribuyó a señalar que el encuentro llegaba con ganancias y cambios.

La apertura de nuevos espacios –una sala para La Colmenita, un enorme sitio para el Teatro Lírico Nacional–, la remodelación de otros –la sede de Danza Contemporánea de Cuba–, resultan demostrativos del impulso dado a las inversiones, más con voluntad que con recursos, para ir pagando una vieja deuda estatal con las infraestructuras del sistema, todavía insuficientes y en mal estado.

La búsqueda y selección de la muestra internacional, aparte de algún disparate dimensionado por la programación, se movió en marco razonablemente adecuado en cantidad y mejoró también en cuanto a calidad y diversidad con respecto a anteriores ediciones. Espectáculos



como *Ibéricus*, *no todos los caminos conducen a Roma* (Álvaro Solar/Alemania), *Los nietos nos miran* (Graciela Dufau/Argentina), *Cara de hereje* (La Mancha/Chile), *El Polichinela de las gavetas* (Chemins de Terre/Bélgica), *Sueño de una noche de verano* (Yohangza/Corea del Sur), *La edad de la ciruela* (Tragaluz/Ecuador), *Medea material* (Mini Teater Ljubljana), *Soffio* (Post-Retroguardia/Francia), *Medea* (Teatro Semio/Grecia), despertaron interés en distintos segmentos de público, especialistas y creadores. Aún así, esa zona sigue siendo, por las razones obvias de que se trata de un evento internacional, el gran desafío del Festival. Hasta el real magnetismo ejercido por Cuba, el desempeño de un equipo técnico de preparación ya constituido, la ganancia de un «saber hacer» de este Consejo dado por los años de experiencia, aunque me consta que esta frase conlleva más un aspiración que una realidad, y la importancia ganada por el evento mismo, tendrán siempre su valladar en la imposibilidad de asumir gastos que en cualquier otro lugar corren a cargo de los anfitriones. Para las condiciones cubanas bastan, en mi opinión, la renuncia de los grupos a los honorarios y el financiamiento de los boletos aéreos, hay que encontrar vías estatales y alternativas de financiamiento para asumir todos los gastos internos de los grupos. Sólo eso y un trabajo minucioso, responsable, paciente de diálogo con los implicados, logrará el salto hacia otra presencia internacional en el evento que se sume a la que ya vamos teniendo.

Así va el tren del teatro, aunque me faltan muchos vagones por registrar, y así queremos que vaya. Ni un ciclón que coleteó sobre La Habana lo pudo parar, si bien enseñó de forma más contundente que muchos señalamientos y deseos críticos (obedientes al clima y a otras tradiciones de mayor realeza) que el evento ha de volver al más plácido enero, en torno al Día del Teatro Cubano, así que nos estaremos viendo principiando el 2008.

Este tren, es decir, tal conjunto de factores redundó en lo que, sin duda, me parece más importante, aquello que ha sido y debe ser la directriz esencial de cualquier institución nacional en el teatro: luchar por la valorización pública de esta manifestación y con ello lograr su inserción en el tejido cotidiano de la vida cultural y social del país. No otra es la utopía por la que se viene luchando desde que hace setenta años se iniciara la renovación teatral en Cuba, eje del homenaje de esta duodécima edición del Festival de Teatro de La Habana, impulsada de manera formidable por la Revolución y por la persistencia indoblegable de nuestros teatristas.



Los nietos nos miran, Graciela Dufau (Argentina)



Festival



William Ruiz Morales

Outside

ES EL DOCE FESTIVAL. YA DESDE EL CARTEL PARECÍA DEFINIRSE el clima que lo acompañaría: la fiesta teatral sufriría el embate de los elementos. Pero el ciclón no fue capaz de llevárselo todo, sólo hizo que se desequilibraran algunas estructuras que, para ser sincero, creo que de todas formas declararían su inestabilidad. El ritmo, dividido por el turbión en una especie de intermedio, continuó su cadencia estable.

El Festival convoca y llegan a La Habana las más diversas propuestas, ya desde aquí se está totalmente agradecido. Significa para todos jornadas de auténtico enriquecimiento y este, además, se produce desde la variedad: es necesario el dinamismo, físico y mental. Pero me interesa llamar la atención sobre un detalle: el Festival permite la confluencia, pero el encuentro no lo garantiza. Aquí veo el escape fundamental de la tensión necesaria para que la productividad sea mayor. Creo que no se defendió lo suficiente la posibilidad de diálogo, haciendo estéril una de las zonas que, a pesar de ser marginal, es decir fuera de los límites de los espectáculos, ha sido una de las actividades más interesantes a lo largo de la historia de los festivales, y es desde la comparación con anteriores ediciones que realizo la opinión. Llama la atención que los talleres organizados este año no fueran extensivos sino que funcionaron como especies de clases magistrales que privilegian la comprensión teórica pero disuelven la correcta aprehensión física, se realizaron desde un punto de vista no práctico, ocupándose fundamentalmente del intercambio intelectual. No digo que fue inútil la intención, lejos estoy de esa afirmación, sino que las experiencias sólo llegaron como información racional evitando labores físicas que, además de hacer más interesantes los trabajos, los hacen más comprensibles. De esta manera se favoreció la actividad intelectual que alcanzó un desarrollo realmente importante. En primer lugar se encuentra, y pienso que es una oportunidad muy agradecida por todos los interesados en el teatro, el seminario de la doctora Béatrice Picon-Vallin. La profesora desarrolló unas clases que, a pesar de todos los contratiempos materiales, incluido un ciclón, gozaron de una coherencia y una claridad pedagógica ejemplar. El conocimiento profundo del tema que exponía, la puesta en escena en el siglo XX a partir del análisis del teatro ruso, le permitió moverse con soltura y alcanzar un nivel de síntesis absoluto a la vez que aclaraba las preocupaciones particulares de los participantes. Fue interesante también, y en esto Picon-Vallin demostró su pensamiento francés, la forma en que se preocupó por hacer claras sus ideas, desconfiando de malas o erróneas interpretaciones, hasta el detalle. Otro de los eventos influyentes fueron las conferencias acerca de la puesta en escena de la tragedia griega, cuya información, además, tuvo la posibilidad de ser confrontada con una puesta en escena de *Medea* a cargo del propio grupo que impartió las clases.





Imágenes de la inauguración del Festival



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Dentro de este desarrollo del pensamiento apareció el coloquio «Setenta años de renovación teatral en Cuba», con sede en la Sala Adolfo Llauradó y la participación de las figuras más representativas del pensamiento teatral cubano, en un abarcador pase de revista de lo importante de los últimos setenta años y algunos análisis de las particularidades. Se lanzaron números de *tablas* y *Conjunto*, publicaciones (*Seis dramaturgos ejemplares* de Humberto Arenal y *Teatro cubano actual*, de Ediciones Alarcos, por ejemplo), el Premio Rine Leal se le otorgó a la doctora Elina Miranda Cancela por su libro *Calzar el coturno americano*; en fin, el tiempo del movimiento reflexivo y literario se vio colmado, lo que no ocurrió en el panorama práctico.

Esta oportunidad de enfrentarse a otras maneras de concebir la actividad escénica pudo significar una ampliación de horizontes. Este tipo de intercambio es especialmente importante en el arte teatral ya que una confrontación que comprenda la puesta en escena y el pensamiento que esta genera se permite sólo cuando confluyen los creadores y los interesados en el teatro en situación de Festival. Se hace posible la confrontación real: los creadores y la recepción dialogan a partir de propuestas concretas, lo cual hace visibles los mecanismos de creación y sus resultados. La reflexión teórica aporta sólo un fragmento de las interioridades del proceso creativo, proceso que es, esencialmente, práctico. Las sesiones, además, y esto iba en contra de la participación, estaban programadas fuera del circuito principal de teatros, todas en La Habana Vieja, lo cual obligaba al participante a un desplazamiento angustioso.

Otro elemento de desencuentro, y esta zona se aleja aún más del eje, es la reducida atención a actividades no formales como el tradicional Café. Precisamente por su carácter desenfadado este tipo de situaciones permite una comunicación más dinámica, que favorece el encuentro, a veces incluso casual, de intereses comunes. No se debe perder de vista el carácter de fiesta que tiene todo Festival, incluso siendo redundante, carácter que se encuentra en las mismas raíces del teatro. Hubo un cierto tono serio en la estructura creada, y creo que favorecer un ambiente festivo no implicaría desorden.

El evento fluyó estable, sin desequilibrios, centrado en la recepción reposada de las clases y los espectáculos; esta estabilidad lo hizo un poco clásico, prudente, se perdió la posibilidad de la casualidad, del desarrollo de su parte carnavalesca y festiva. Recuerdo un momento de la inauguración: la conga fue casi espontánea: estábamos de fiesta. Después, ¿dónde quedaron los fuegos artificiales? El Festival logró unir buenos espectáculos y un desarrollo serio del intercambio teórico. A primera vista esto pudiera significar un éxito redondo pero la sospecha debe despertarse a partir de esta misma perfección. La separación pensamiento-actividad escénica nunca es fructífera. La diferencia no produce el equilibrio, sólo el alejamiento; el tono demasiado serio es una paradoja en tiempos de fiesta.

El XII Festival de Teatro de La Habana fue un evento cuya organización funcionó, en general, correctamente, pero demasiado centrada en lo fundamental, sin excesos, evitando derroches, no

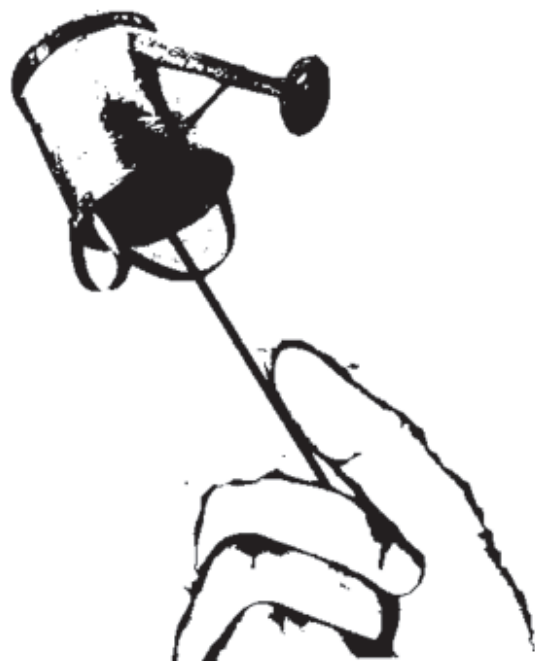
materiales, que también forman parte del Festival como fenómeno masivo. Ya son veinticinco años y los festivales, que envejecen más rápido que las personas, pueden resentirse en su espontaneidad, en su frescura. Creo que pensarlo desde un punto de vista dirigido a la institución lo amenaza: el festival significa, o al menos así lo siento, una fiesta popular, esa *fiesta teatral* recurrente cuando se habla del evento.

El panorama fue amplio y cómodo de seguir, el horario era ajustable para asistir a la mayoría de los espectáculos. El funcionamiento de las salas tuvo una estabilidad que pasó como debe ser, inadvertida, dirigiendo la atención a la actividad fundamental, el espectáculo. Salvo algunos problemas con la electricidad, recuerdo una puesta de *Putá vieja alcahueta Celestina* de Aguerre Teatro en la Sala Hubert de Blanck o la climatización de algunas salas (el Mella), las funciones no sufrieron accidentes considerables o suspensiones. Los programas, a pesar de desidia en la redacción y composición de algunos, el constante *Perro huevero*, también dividido por el huracán Rita, y toda la papelería necesaria para hacer aún más comprensible el festival, no faltaron.

Inside

Vi buena parte de los espectáculos, no todos, el tiempo no alcanzó. Creo que esta zona también evitó sobresaltos, pero en este caso se agradece más: los amenazadores altibajos que rondan los festivales no se dejaron ver demasiado. La selección acertó en coherencia, que significa similitud entre los espectáculos en sus niveles de calidad artística y, a la vez, permitió la diversidad necesaria, no se puede pedir más.

La selección nacional es ejemplar: en el Festival convivió lo más activo y variado del teatro cubano actual en todas sus variantes. Confluyeron grupos de distintas provincias, de teatro para niños y adultos, con formas de hacer opuestas o similares. Buendía, Argos Teatro, el Estudio Teatral Macubá, grupos con un trabajo extenso en el tiempo dialogaron con puestas que tenían su centro en dramaturgos cubanos (Compañía Hubert de Blanck, *Morir del cuento*, y la puesta de Osvaldo Doimeadiós a partir de *Penumbra en el noveno cuarto*). Una afortunada coincidencia permitió que, aunque no en la programación principal, los magníficos monólogos del Triánón, las *Ceremonias...* de Teatro El Público, vivieran también en Festival.





La parte internacional se movió en extremos pero, como había dicho, dentro de un nivel similar. Se encontraron dos espectáculos relacionados con el mito de Medea y con semejanzas muy interesantes en su puesta en escena, las cuales, con tonos diferentes, fueron ejemplo de un teatro que transmitía mucha actualidad. Los grupos fueron el Teatro Semio de Grecia, con *Medea*, y el Mini Teater Ljubljana de Eslovenia, con *Medea material*. Otras puestas importantes fueron *Gestas de papá Ubú* de la Compañía Ferroviaria de Artes Escénicas de España y dos espectáculos que se conectaron no sólo por el lugar, la sala teatro del Museo Nacional de Bellas Artes, sino por su forma: *Los nietos nos miran*, de la actriz argentina Graciela Dufau, y una puesta que marca un regreso, *Ibéricus*, de Álvaro Solar, el Juan Padán de otro Festival.

La selección de los espacios para cada espectáculo fue poco menos que exacta, casi siempre el espacio para la representación se volvía preciso, en íntima relación con el requerimiento escénico. La recepción no sufría y el espectáculo se desarrollaba sin contratiempos, condición que, a veces desdenada, influye considerablemente en la efectividad artística. El aseguramiento también permitió la comodidad, pocos espectáculos sufrieron retrasos por requerimientos técnicos, labor que también pasó inadvertida, afortunadamente.

Si ya en el Festival de Camagüey el teatro para niños había demostrado un nivel que lo rescató, por derecho propio, de ser una zona alternativa, en este se demuestra su total consolidación. A los grupos cubanos se unieron puestas de varios países que exploraban diversas posibilidades culturales y de trabajo técnico. En este Festival quedó inaugurado el Teatro de la Orden Tercera, una salita clásica y cómoda en las inmediaciones del convento de San Francisco de Asís, en La Habana Vieja, sede de La Colmenita, un nuevo signo de estabilidad en un proyecto indispensable.

Una aclaración: las obras son mencionadas de forma totalmente arbitraria, a mi parecer, son lo más importante del Festival. Y me llama la atención que, con un nivel escénico similar, su estructura formal fuera tan variada. Aquí creo hallar los horizontes diversos, la posibilidad que disímiles caminos se abren. El gusto se pudo fragmentar, un nuevo acierto de la selección, haciendo posible incluso la confrontación, ya sabemos de las opiniones personales. Esta diversidad es quizás el principal bienestar que después de pasado el evento permanece. Las imágenes vistas enriquecen y, como todo conocimiento, mueven. Es necesario entonces, en primer término, conservar el impulso, que no significa camino único: que el Festival sea una explosión. Según considero, lo tuvo todo para serlo pero quizás, como amedrentados, no quisimos que estallara. Seguimos esperando un Big Bang.



Oficio de la crítica

teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro teatro

■ Dices la verdad, yo soy ese alegre vagabundo de la noche¹

En el encuentro entre Oriente y Occidente la seducción, la imitación y el intercambio son recíprocos.

EUGENIO BARBA²

La relación con el teatro asiático ha estado más cercana a la revisión de documentos literarios, videos y fotos de espectáculos, cine, teoría e interacción con espectáculos occidentales, conectados de algún modo con los presupuestos del teatro oriental, que a la vivencia y la constatación de la práctica escénica asiática, que en la historia del teatro occidental ha seducido a numerosos creadores hasta el punto de que el propio Grotowski, en su proyecto teatral «Viaje a Oriente», se refiere a nuestro teatro occidental como «la aldea desde donde partir».

A pesar de la barrera idiomática, cultural, religiosa, mitológica y filosófica que estas prácticas sacadas de su contexto constituyen en la comunicación con el espectador occidental, lo anterior se revierte y se convierten en un gancho de recepción por lo exótico, lo extraño, lo sensual de un teatro ajeno a nuestra experiencia teatral, que nos muestra sus tradiciones, un teatro vivo, en el que sentimos que aunque nuestra comprensión no es la más exacta, sí es válida y auténtica.

Por lo anterior, mi acercamiento «crítico» al espectáculo coreano que nos visitó en el pasado festival, en lugar de dialogar/esclarecer o analizar los presupuestos o mecanismos que operan tras la puesta, se reduce a una apreciación personal e impresionista

de aspectos que me seducen, como la artificialidad de la puesta en escena, el virtuosismo de sus actores y la lectura que hacen de un clásico occidental.

El XII Festival de Teatro de La Habana fue el espacio que propició el reencuentro con el teatro asiático. El grupo de Corea del Sur Yohangza, bajo la dirección de Yang Jung Ung, presentó dos funciones de *Sueño de una noche de verano* de William Shakespeare, en el Teatro Mella. No es la primera vez que el público cubano asiste a un espectáculo coreano. Recuerdo en el XI Festival, en 2003, la presentación de la Compañía Hyun Jang y la obra *Chuibari*, concebida para un espacio abierto. Sin embargo, a pesar de la danza, el uso de máscaras, la música en vivo, el vestuario colorido y aquellas «enormes» tarjetas que generaron una propuesta visual atractiva, el espectáculo me resultó absolutamente denso y aburrido, y no gozó del éxito de público que tuvo Yohangza en esta edición.

Quizás una de las respuestas radique en que el grupo parte de un texto de Shakespeare, lo que propicia un primer acercamiento a los espectadores occidentales que conocemos el argumento; pero, aun así, el gran público desconocedor del texto shakespeareano reaccionó efusivamente ante la propuesta, en medio de un Festival donde las retiradas en masa funcionaron al orden del día, lo cual indica que la dirección activó otros resortes que permitieron que «las distancias no se transformaran en obstáculos».³

Sueño de una noche de verano es un espectáculo complejo que fusiona la música, la danza, el espectáculo y el drama. Un teatro danzario en el cual el actor es liberado de la tiranía de la palabra y su cuerpo, gestos, movimientos, canto y vestuario crean un discurso totalmente ajeno al mimetismo o ilusión de la realidad. Las luces se encienden y los actores-cantantes-danzadores-músicos

entran por los laterales de la sala, suben al escenario e inician una danza ritualizada, todos vestidos de blanco. En círculo, cantan y bailan al ritmo de una percusión que ellos mismos ejecutan. Una suerte de presentación/invocación antes de encarnar los personajes, en la que funcionan como una especie de coro/narradores de lo que sucederá. La sala se oscurece y, acto seguido, una luz azulada/fría va creando una atmósfera de misterio: la noche.

La fábula escénica sintetiza las coordenadas espacio-temporales del texto shakespeareano y los sucesos ocurren en el bosque durante la noche. Hang y Byuk, pareja de enamorados, huyen al bosque para materializar su unión e impedir que el padre de Byuk la case con Ru, quien los persigue y a su vez es asediado por Ik, joven que lo ama. Los cuatro se internan en el bosque donde habitan Gabi y Dot, reina y rey de los Doggabi (hadas y duendes), respectivamente, entre los cuales se halla Duduri. Hang, Ru y Dot son víctimas de un hechizo ideado por Gabi: una vez untado en sus párpados el jugo de una flor mágica, se enamorarán de la primera persona o criatura viviente que aparezca a su vista. Intencionalmente Gabi provoca que Dot se enamore de un puerco y efectúa su venganza. Sin embargo, producto de un «equivoco» de Duduri, Hang es hechizado y se enamora de Ik, la cual comienza a ser perseguida por ambos jóvenes (Hang y Ru, también hechizado) y entra en discordia con Byuk. Una vez que Gabi repara en lo sucedido rompe el hechizo. Dot descubre que ha amado a un animal. Ru acepta a Ik mientras Hangy Byuk y Dot y Gabi se reconcilian.

La puesta posee una escenografía desierta, sólo aparecen dos cortinas a cada lado del escenario, especie de puertas, que se utilizan para las entradas y salidas de los personajes, objetos que portan los actores



FOTO: XAVIER CARVAJAL



ILUSTRACIONES: IDANIA DEL RÍO Y DAVID ALFONSO

(abanico, varas, la flor) y al fondo la presencia de los músicos (los propios actores) con sus instrumentos. La economía de la escenografía es una de las características de este tipo de teatro, que se apoya en los recursos metonímicos para permitir los desplazamientos de los actores en el escenario, los cuales también van a funcionar como escenografía componiendo imágenes con sus cuerpos y movimientos. La utilización de las luces y la música están en función de sugerir los sonidos, la atmósfera en la que se desarrolla la acción dramática.

En la puesta se superponen dos mundos: el real y el fantástico. Los personajes que pertenecen al plano de la realidad (Hang, Byuk, Ru e Ik) tienen desplazamientos y vestuarios similares. Ambas parejas entran al escenario por las diagonales, con

movimientos ralentizados y una gestualidad que, apoyada por la partitura musical, narra la acción y describe los estados anímicos (amor, rechazo, miedo, confusión, tensión, derrota) que experimentan. En el nivel del vestuario están tratados con un color diferente cada uno, y ello distingue su caracterización: rojo (Byuk), azul (Hang), amarillo (Ik) y negro (Ru). En el caso de Ru, además de su vestuario negro que denota valor, porta un enorme abanico que manipula constantemente como elemento de la clase noble a la que pertenece. Los personajes fantásticos con movimientos más acrobáticos, máscaras de maquillaje y un vestuario campestre y de retazos, se desplazan por todo el escenario, por la sala, coquetean con el público y experimentan diversos niveles en el espacio.

La presencia de personajes heroicos y diabólicos, que encarnan el eterno conflicto entre el bien y el mal, entre la vida de los dioses y demonios, es una constante del teatro tradicional asiático. Ello explica por qué estas líneas y no otras fueron privilegiadas en el trabajo con la fuente literaria. Al inicio me refería a la artificialidad de la propuesta como uno de los aspectos que más me interesa. Lo anterior se evidencia en el hecho de que son los propios actores los que crean la escenografía, la utilizaría, elaboran un código expresivo con técnicas como el canto, la acrobacia, la danza, la mímica, la declamación y hasta las propias artes marciales (la pelea entre Byuk e Ik, Hang y Ru). Momentos significativos en este sentido son cuando los actores se convierten en escenografía móvil y simulan los árboles, las piedras, en una coreografía

que expresa el animismo del bosque durante el cortejo de Hang a Byuk; la coreografía de Hang y Byuk; la danza de seducción de la vieja zarrapastrosa y Dot; la danza de Ru con el abanico; la pelea entre Byuk e Ik con las acciones suspendidas en el aire, todas acompañadas de una música en vivo también codificada, que marca entradas y salidas de personajes, momentos climáticos dentro de la acción, sugiere el ambiente, marca la tensión.

La teatralidad de *Sueño de una noche de verano* se caracteriza por su riqueza sonora (música y canto), visual, por el juego con lo formal. Es un teatro que no pretende una representación ilusoria de la realidad, al contrario, se asume como artificio. Un espectáculo que aunque pertenece a una tradición oriental, no se funda en códigos estrictos como la Ópera de Pekín, el Kathakali, el Kabuki o el Noh, sino que muestra cierta flexibilidad. Es heredero de la tradición oriental en cuanto a su concepción del actor-cantante-danzador, el tratamiento de los elementos constitutivos de la puesta en escena, la focalización de sus tradiciones (la obra comienza y finaliza con una danza ritualizada); no obstante, sin renunciar a lo anterior, dialoga también con la tradición occidental al elegir como fuente la escritura de uno de nuestros primordiales autores clásicos.

El tercer aspecto que destaqué al principio es la relación texto/puesta y la lectura/versión que resulta del original. *Sueño de una noche de verano* es una comedia fantástica en la que Shakespeare magistralmente estructura en cinco actos, con numerosos personajes y espacios diferentes (el palacio de Teseo y la casa de Alcornoque en Atenas y un bosque en sus cercanías), tres líneas o historias dentro del relato: la de los enamorados (Teseo e Hipólita, Lisandro y Hermia, Demetrio y Elena), la de los duendes (Oberón, Titania, Puck y las hadas del séquito) y la de los artesanos (Alcornoque, Comodidades, Ovillo, Flauto, Mascarón y Muerto de Hambre).

Yohangza suprime la trama de los artesanos y los sucesos en el palacio de Atenas, para concentrarse en la trama

amorosa, mágica, de equívocos y peripecias que ocurren en el bosque. La elección la considero coherente ya que el relato mágico y amoroso ofrece más posibilidades de adaptarse a los presupuestos del teatro oriental. Pero resulta interesante cómo el debate en torno al hecho artístico/teatral que constituye la trama de los artesanos queda afuera, y pudiéramos especular precisamente porque deviene una reflexión acerca de la tradición teatral occidental inmersa en la ficción. No sólo reflexiona sobre la práctica teatral, sino sobre sus condiciones de producción, su finalidad e incluso su recepción, desde una ironía, parodia, sentido de lo popular y comicidad impecable trazada en la situación, en la caracterización de los personajes (en particular el de Ovillo) y en el lenguaje.

«El entremés de Píramo y Tisbe» que los artesanos, en el quinto acto, representan en Palacio, constantemente interrumpido por los comentarios críticos de los restantes personajes/espectadores, que provoca que los actores detengan la representación y justifiquen su interpretación, es una escritura sumamente reveladora y contemporánea dentro de la dramaturgia shakespeariana, que incluye cita y parodia a uno de sus propios textos: *Romeo y Julieta*.

La puesta también varía otros elementos como: el tratamiento de Oberón (Dot) y Titania (Gabi), los invierte, y el de Puck (en la puesta es duplicado e interpretado por dos actores). Si en el texto Titania es burlada por Oberón, que la hace enamorarse de un asno (Ovillo), en la puesta sucede lo contrario. El poder y las fuerzas diabólicas, burlescas, pertenecen al personaje femenino. Al suprimir la línea de los artesanos introducen un personaje de apoyatura (Ajumi), especie de mendigo o cuidador de bosque, que por medio de una máscara es transformado en animal. Un personaje sumamente simpático, trabajado en un sentido clownesco,

en sus bailes, la forma que come el melón y algunas acciones escatológicas que ejecuta. En cuanto a Puck (Duduri), en la puesta, a pesar de ser duplicado, pierde un tanto su carácter burlón y travieso, su protagonismo en relación con el texto.

El afán de comunicarse con el público cubano hizo que la agrupación coreana y su director indagaran en nuestra cotidianidad. Considero que unos días es muy poco tiempo para asimilar una realidad en sus aspectos más esenciales, por lo que un intento de reflejarnos se puede convertir en un acto de reducirnos, y caer en los esquematismos y simplicidades del chiste fácil y el humor barato. Lo anterior lo ejemplifico en frases (picadillo de soya) y poses (de chusmería) añadidas mecánicamente al espectáculo, así como la juega directa con el público (lanzándole anillos lumínicos) que en la segunda función generó una gran algarabía, lo cual vulgariza y minimiza un espectáculo altamente estilizado, con una estructura sintética y coherente y un humor refinado que le viene de su fuente literaria.

Sueño de una noche de verano del grupo Yohangza quedará sin duda como una de las propuestas más aplaudida por la crítica y el público durante el XII Festival. El éxito de su comunicación radica en la sensorialidad de su discurso, en su alegría. Ante el verano eterno que nos agota en nuestras salas teatrales, conservo el privilegio de una noche de ensoñación teatral, de una noche de sueño con coreanos.

Yohayna Hernández

NOTAS

- 1 William Shakespeare: *Shakespeare, tres comedias*, Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- 2 Eugenio Barba: «Teatro eurasiático», en *tablas* 1/90.
- 3 Han Tao: «Han Tao: la inmortalidad del gesto», entrevista de Armando Correa, en *tablas* 1/90.

■ La ruta titiritera del Festival

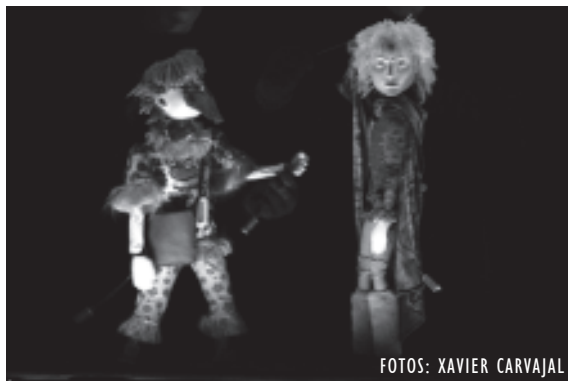
La mayor fiesta internacional de teatro que celebra La Habana ha acrecentado su ruta titiritera de festival en festival. A las presentaciones de reconocidos espectáculos nacionales se sumaron compañías de Europa y Latinoamérica que aportaron al panorama del evento diversas estéticas y formas de hacer desde el retablo. El teatro de figuras en el mundo actual se encuentra abierto a diversos caminos donde se aprovechan de manera creativa las técnicas de animación tradicionales, recombiniéndolas con los adelantos tecnológicos y de comunicación audiovisual de estos tiempos. Dentro del abanico de posibilidades de este arte maravilloso repasaremos algunas de las propuestas extranjeras que brindó la edición más reciente del evento.

En la arrancada de la cita habanera disfrutamos del grupo francés Les Grandes Personnes, en una coproducción con Cuba de *El Quijote*, inspirada en la novela de caballería de Miguel de Cervantes y Saavedra, que celebra este año el cuatrocientos aniversario de su edición príncipe. Muñecos inmensos, bajo la experimentada conducción de Stephane Meppiel y Benedicte Lasfargue, recorrieron la urbe capitalina, agitando los corazones infantiles y asombrando a los transeúntes como si la calle fuera un retablo gigante. Antecedidos por Guirigay de España, Bread and Puppet de Estados Unidos o Antagón de Alemania, entre otros colectivos callejeros que han visitado la Isla, Les Grandes Personnes nos dejaron con deseos de más. Ojalá que la vuelta no demore.

Con teatro de pequeño formato nos visitó el grupo búlgaro Títeres de

Targovishte, con una versión sutil y poética de *Blancanieve y los siete enanitos*, según el cuento de los Hermanos Grimm. Targovishte, fundado en 1960, nos hizo evocar la época dorada de los teatros de muñecos en los países socialistas de Europa del Este. Exquisito e inteligente diseño de escenografía y muñecos, cuidadosa labor de animación, uso adecuado de los elementos musicales en el espectáculo y un tratamiento dramático lleno de ternura, humor y optimismo. Con estos componentes, sin alardes técnicos y un esforzado trabajo de traducción al español de toda la puesta en escena, los artistas búlgaros lograron encantar a chicos –evidentemente el público ideal para la obra– y a grandes, como yo, que nos dejamos seducir por los secretos más auténticos del arte titiritero asumidos con deleite y sensibilidad.

Con *La flauta mágica*, otra obra clásica, esta vez proveniente del mundo de la ópera, se presentó Babel Teatro, de Argentina. Cuando se escuchan los acordes de la Obertura de la composición de Wolfgang Amadeus Mozart, con libreto de Emanuel Johann Schikaneder, uno espera ser transportado hacia el mágico mundo de la Reina de la Noche y Sarastro, de los amores de Pamina y Tamino, las ocurrencias ingenuas de Papageno, siempre a través de la recreación de una fábula extraña y enjundiosa que ubica su acción en el antiguo Egipto, producto de la imaginación sin límites de un genio como Mozart y de la personalidad extravagante de Schikaneder, actor enamorado del teatro espectacular. Pero el montaje, que comienza exhibiendo hermosos muñecos y soluciones escenográficas interesantes,



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

se resiente por una estructura dramática de la historia –ahora contada con títeres– demasiado dispersa, más un abuso de la gracia y la capacidad improvisatoria de la directora artística y adaptadora del espectáculo, Gabriela Marges, en el papel del popular Papageno, que actúa como si luchara contra el tempo lento que toma el montaje, enredado en los vericuetos propios de una narración fantástica. La hermosa partitura de Amadeus es utilizada tan sólo como ambiente sonoro de la puesta en escena, desaprovechando sus cualidades musicales en función del suspenso y el desarrollo de la acción escénica. Babel Teatro apuesta por una producción difícil y eso es algo loable, el riesgo es parte indisoluble de los grandes proyectos, estar atentos al intercambio creativo con el espectador puede darles la medida de lo mucho que todavía pueden alcanzar.

De Suiza llegó una mujer con un halo tranquilo, se llama Santuzza Oberholzer y dirige el Teatro dei Fauni. Hizo su aparición vestida en tonos verdes y carmelitas, los cabellos como ramas, toda dispuesta a representar su propio texto *El bosque en la maleta*, escrito a dos manos con Vrene Ryser. La anécdota, con tintes ecológicos, es una mezcla de invención y realidad que tiene algo de misterio. Hay hojas en la escena, como si anunciaran que estamos en el tiempo de otoño. Uno aguarda entonces por una teatralidad que se queda finalmente en pequeños detalles, canciones musitadas y elementos esenciales. Los matices cambian cuando se abre la maleta y se cuenta la historia del dragón, simpática y algo reiterativa. Santuzza tiene encanto para arrastrarnos hacia su propio bosque, tal vez en las variaciones de los tonos y en la utilización de otros recursos dramáticos se encuentre la vibración exacta de un espectáculo que apuesta por la fe en los hombres de una forma muy suave, casi jugando. Tal vez sea ese el objetivo escénico buscado, tal vez no, pero yo esperaba más. Nuevamente el teatro abre un espacio para el asombro. La mujer de Suiza se fue como llegó, tranquila, todos tras ella, en busca de las semillas de los sueños.



A Stephane Georis, de la Compañía Chemins de Terre, de Bélgica, ya lo conocía desde el año 2003, cuando deambulaba por todo Charleville-Mézières, Francia, para presentar su espectáculo *El Polichinela de las gavetas*. Stephane consigue que objetos de la cotidianidad se transformen en sus manos en figuras y personajes. Lo mismo trabaja en espacios no convencionales que en exquisitos recintos teatrales, da igual, su sentido del humor y su carisma actoral son los que enriquecen, con ritmo y oficio, la puesta en escena concebida por Francy Begasse. Aunque este Polichinela viste de negro cerrado y no lleva sombrero napoleónico, ni chaqueta con calzones hasta las rodillas, medias con zapatillas a la usanza del siglo XVIII, tiene la ironía del conocido personaje francés de nariz ganchuda y joroba. Su acción dinámica convierte la representación en un divertido acto bufo, realizado por un juglar del siglo XXI que al unir filosofía y arte nos arrastra tras él, hasta perdernos en su laberinto de gavetas.

Desde Eslovenia vino la última tentación, señalada con signos de interrogación en el programa de mi ruta. El Forum Ljubljana se presentó con la obra interactiva de títeres para niños *Pulgarcita*, una recreación con criaturas artificiales del famoso cuento de Hans Christian Andersen, todo un homenaje en el aniversario doscientos de su nacimiento. Robert Waltl, director artístico y actor, reunió ciencia, técnica y fantasía para tendernos una trampa mágica que prometía ser fascinante. En el Cine 23 y 12 la pantalla se convirtió en una computadora enorme y yo me dispuse a fugarme de la realidad... pero a esta Pulgarcita le faltó estéticamente la perfección de las imágenes cinematográficas animadas de forma

tridimensional, como pseudo organismos formados no por células sino por píxeles. Los personajes se comportan con movimientos repetitivos y rígidos, como un ensayo de lo que pueden llegar a ser. La influencia emocional mediática no alcanzó todo su poder. Sonido, imagen y texto como elementos fundamentales de la interacción audiovisual no lograron conectar como los títeres de papel y cartón en el retablo. Los entornos complejos y dinámicos que permiten los adelantos técnicos están faltos de más tiempo-máquina de los hombres, pues el realismo sobrehumano no está. Ni Pulgarcita, ni la Ratona, el Topo o la Golondrina reúnen de manera virtual el refinamiento artesanal de los muñecos de antaño. La tecnología de punta al servicio de lo fantástico deberá esperar en el teatro títeritero. En esta ocasión la idea junto a la voz humana, mutable y cálida, del inquieto Robert Waltl, siguió siendo el mayor tesoro del espectáculo.

No alcancé a ver a los españoles de Kdo con *Titircircus*, ni a los Albena Teatro con *Artefactos*. Supe del cuidadoso trabajo con máscaras de los chilenos de La Mancha en *Cara de hereje*. Presentí todo lo que pueden ofrecer los atractivos muñecos esperpénticos de *Charenton*, la ópera bufa del imprescindible grupo Buendía. Admiré cómplice el gran retablo donde los colegas del Mirón Cubano, de Matanzas, cuentan la historia de Don Quijote en una ínsula del Caribe... Todos descubren en los lenguajes títeriteros la alternativa teatral que se basa en el más puro mestizaje de las artes. Lo ideal se ofrece hoy en una bandeja de *papier maché* por los propios muñecos, ellos gozan a nivel mundial de un momento, para muchos, inédito. El teatro de figuras ha abierto las puertas al intercambio humano y la comunicación para desafiar las tempestades sociales y económicas del presente siglo. En la ruta títeritera del Festival hallé espectáculos que aunque situados aparentemente en líneas distantes, se dan la mano a través de gestos, máscaras, circo, sombras, formas audiovisuales, performance, teatro de objetos... todo lo cual conforma, desde el imaginario del hombre, el único rostro posible del futuro de la humanidad.

Rubén Darío Salazar



■ **Medea material:
el cuerpo como espacialización
y el Sueño Yugoslavo**

Estoy firmemente convencido de que el fin de la literatura (en el proceso teatral) es ofrecer resistencia al teatro. Sólo cuando un texto no se puede representar supuesta la constitución actual del teatro es productivo o interesante para el teatro.

HEINER MÜLLER

La *Medea material* de Müller es sin duda una de las grandes obras de la escena contemporánea. Su fuerza, su desgarradora vitalidad y, al mismo tiempo, su extrañeza la convierten en un texto quimérico que impulsa por su sola naturaleza concreciones escénicas infinitamente lejanas entre sí. Heiner Müller ha tomado el mito de la hechicera y el argonauta para recontar la historia de la Europa saqueada y devastada por infinitas guerras. Medea y Jasón son la Mujer y el Hombre ante sus circunstancias, que intentan dotar de sentido acciones que reconocen condicionadas por la masa. Son personajes que se saben enigma, encrucijada, arquetipo, fantasmas. Son actores y espectadores de la historia, palabra en medio de una textualidad abierta a múltiples significaciones, una textualidad que es acaso el latido interior de un sentimiento, la imposible escritura de la angustia, la acción del corazón que intenta aprehender su tiempo.

La cantante eslovena Ditka Haberl está vestida de negro, lleva ropas masculinas y el pelo suelto. Sentada en una silla junto al micrófono, en una esquina a la izquierda, espera una señal para comenzar su número. Es una cantante en un cabaret improvisado, sobre ella cuelga una bola de espejos, creo que está borracha. Finalmente comienza a cantar, la siento a un tiempo sensual y tremendamente agresiva. Su imagen y su voz activan un conmutador que me hace pensar en cosas perdidas. La canción termina y sin embargo aún no puedo conectar nada con el texto de Heiner Müller que he leído en las dos únicas traducciones que he tenido a mano –Brigitte Aschwanden, 1989, y Orestes Sandoval, 2003. Ditka Haberl regresa a su silla, a partir de aquí disfrutará lo que sigue como si lo estuviera soñando. Sí, ha de estar muy borracha, creo que se enajena, sabe que no tiene que cantar nada más, de aquí en adelante no tiene otra obligación que estar sola consigo misma, distante y presente a la vez. No comprendo el esloveno, un rato después de terminada la obra, en la carretera que me lleva a San José de las Lajas, me estaré preguntando si su canción comenzaba diciendo: *Lago cerca de Straussberg Ribera despojada...*

La casa de la comedia, en medio de tanta restauración, sigue siendo una

casa vieja, repleta de antiguas huellas. Ha llovido mucho y la función ha sido adaptada para que transcurra toda en un pequeño espacio, mañana será diferente pero mañana no estaré. Al parecer, por la lluvia, nuestras sillas han sido puestas bajo techo, sin embargo no estamos adentro. Adentro está el camerino. Adentro están la croata Senka Buliæ y el esloveno Marko Mandiæ. Cuánta sutileza, el conflicto ya está en sus nombres, en sus biografías, en *el Sueño Yugoslavo*. Ivica Buljan, autor de la puesta en escena que del texto de Müller nos entrega el Mini Teater Ljubljana de Eslovenia, se concentra en la palabra, en la fuerza de una batalla que nos sobrepasa, en la emoción soterrada. Sé que aprovecha a esos actores para vertebrar el sentido de su puesta, creo que Müller es un bisturí, un escarpelo que, en las manos del director, permite acceder a un nivel muy profundo del ser, y sacar a la luz el registro que deja la historia en el cuerpo.

Dividida en tres monólogos sucesivos –La Canción, Medea, El Yo Colectivo (los nombres de estos momentos son míos)–, la puesta explota una teatralidad que nace en el acto mismo de la palabra encarnada y distanciada. Müller desarrolla y supera el teatro épico y espacializa el conflicto en una escritura que ha de ser

necesariamente cuerpo. Buljan sabe que su escenario es el actor, es por eso que no hay aquí un trabajo de construcción de atmósfera, ni una intención expresa de ilusión. La puesta es «la puesta» que reconoce provocación directa e irreverente, intención pura, potencialidad infinita en la síntesis de los elementos. Allí, de pie bajo el dintel de una puerta achacosa, está Medea. Ha venido para cumplir su acto, para sostener con la presencia y la extraordinaria energía de su imagen el discurso que Müller ha escrito para ella, para maldecir y condenar, para clamar venganza, para calcular los daños hechos a su cuerpo, a su estirpe, a su amor. Llega luego de la hermosa canción que interpreta Dikta Haberl, digamos que sabe esperar su turno, en qué momento aparecer frente a los espectadores para decir –¿ensayar?– su parte.

Senka Buljae interpreta a Medea en su lengua natal. La actriz es la espacialización del personaje, su vestido es evidente vestuario escénico, al inicio dialoga con el director –supongo que este dice la parte que corresponde a la nodriza– y luego continúa con fuerza calculada y con odio infinito, sin embargo siento que no nos pierde de vista, que está consciente de sus progresos, que vigila cada intención de su voz, cada imagen que pone frente a sí. Sé que la actriz-Medea nos mira de soslayo, nos tiende una trampa, nos seduce. Me concentro en su cuerpo, en los hombros, en la respiración, en las manos que golpean el pecho con fuerza. Su rostro es quizás el más expresivo que he visto, su lengua, sus cejas. Hay una hechicera en cada parte de su

cuerpo que clama justicia. Me siento tribunal, jurado: no sé si perdonar a Medea u otorgar un premio a Senka Buljae que defiende al personaje.

Mientras Senka Buljae cumple su parte, Marko Mandia se pasea en unos calzones rotos por esa habitación que hace las veces de camerino y lugar de los actores, toma algunas cervezas y fuma sin parar.¹ El actor está tan relajado que apenas parece tener otra tarea que la de ser un fondo contrastante. Él no es Jasón, el actor no busca interpretar a un personaje de Eurípides, Séneca o Pasolini, interpretará el «yo colectivo» de Müller, formará parte de paisaje. Creo que es tal vez por eso que el actor va casi desnudo. Su «personaje» es plural, usa micrófono y se dirige a todos directamente, se desplaza entre el público y canta, manteniéndose a medio camino, entre una estrella del pop y un líder rockero; tiene un programa de éxito y realiza junto a nosotros su *reality show*. Actor de gran fuerza y de extraordinaria expresividad, Marko Mandia pronuncia el texto en esloveno y muestra otra cara del conflicto, él es también una víctima que *remite a las catástrofes con las que trabaja la humanidad actual*, es un ser en estado de descomposición, alguien que ha perdido el rumbo, un condenado a muerte, un cadáver que también intenta seducirnos, colarse en nuestras venas, conquistarnos, colonizarnos.

Quiero pensar que quizás cuando Müller escribió su texto intuía este montaje, tal vez fue para que estos creadores se encontraran con su pieza que deslizó allí la referencia al *Sueño*

Yugoslavo. Unión y exclusión de Eslovenia y Croacia. Ivica Buljan sintetiza la Historia en su montaje, muestra apenas la esencia contenida en el conflicto y rechaza la acumulación infinita de imágenes que suele acompañar las escenificaciones de las obras de Müller. Su propuesta pone al actor como centro. Es allí donde la palabra fundante del alemán encuentra su corporalidad mejor. No hay efectos aquí, todo responde a un sentido que es a la vez clave y enigma de la puesta. Su concepto particular está inscrito en la relación cuerpo-historia, de ahí la importancia de una puesta como esta dentro del contexto contemporáneo. En una entrevista reciente, aparecida en el boletín del XII Festival de Teatro de La Habana *Perro huevero...*, su director ha dicho que es «una respuesta artística a la guerra» y eso de algún modo queda claro incluso para quien desconoce el texto. *Medea material* corporeiza una vivencia terrible, conjura la muerte y clama por la paz.

Jaime Gómez Triana

NOTA
¹ William Ruiz –que estudia Teatología en el ISA– me dirá que al siguiente día la ausencia de la lluvia permitirá a los miembros del Mini Teater Ljubljana otra distribución espacial para esta segunda parte. Algunos coincidirán en que la pieza perdió fuerza el segundo día pero William me explicará con argumentos que ojalá publique que la puesta lograba con el cambio de espacio una definición mejor.

12 FESTIVAL
DE TEATRO



■ Con el yelmo de Mambrino

En *El Quijote*, el soñador hidalgo y su pragmático escudero protagonizan una enconada porfía en torno a la verdadera naturaleza del tocado de un transeúnte. Lo que para Sancho es una común y corriente bacía de barbero, para su singular amo es un yelmo encantado. Esta, en apariencia intrascendente discusión, constituye una deliciosa y parabólica manera de develar la esencia del arte verdadero. La desbordada fantasía del protagonista de la monumental novela de Miguel de Cervantes, su inveterada propensión a fabular, deviene dardo infalible que, invariablemente, acierta en el blanco. Porque si por algo o alguien cautiva *El Quijote*, amén de sus muchos otros méritos, es por la descabellada manera en que su protagonista enfrenta la realidad. Estas son justamente las razones, las vías, los medios de que se vale Álvaro Solar en *Ibéricus*, *no todos los caminos conducen a Roma*, para contarnos la historia de un voluntarioso músico que aspira a triunfar en la capital del colosal imperio.

Ya Solar había presentado credenciales de su inusual talento cuando, en el X Festival de Teatro de La Habana, nos agasajó con *Juan Padán descubre América*. El texto del Premio Nóbel Dario Fo resultó entonces una desacralizadora diatriba que arremete contra la historia oficial con jocosa sinceridad. Es precisamente en esta cuerda, y contando con varios de sus

colaboradores habituales, que concibe el montaje de *Ibéricus...*, unipersonal escrito (especialmente para el actor chileno radicado en Alemania) por Francesca De Martin y Ferruccio Cainero.

La acción de *Ibéricus...* (nombre este emblemático que se erige en sinónimo de hispano) se ubica en el año 80 dne. Época en que los anhelos del protagonista, empecinado en triunfar en la capital del mundo, chocan contra las barreras migratorias. Sólo como esclavo podrá acceder a Roma y

una vez allí deberá obtener la libertad para iniciar entonces su carrera como músico. El trasegar de *Ibéricus* por los más insospechados rincones del vasto imperio lo convierten en protagonista de las más insólitas aventuras; al tiempo que le permiten atisbar las contradicciones, los excesos y las injusticias de un cosmos caótico y decadente. No resulta difícil percatarnos de cuántas similitudes con las actuales circunstancias pueden observarse en la pieza. La parábola es la argucia escogida por los hacedores



FOTO: CATÁLOGO DEL FESTIVAL

12 FESTIVAL DE TEATRO

del espectáculo para entablar un diálogo agudo y franco con el contexto. Esa es una de las razones que explican su favorable impacto en el público cubano.

El ámbito de *Ibéricus...* recuerda al de *Juan Padán...* La escena, desprovista de elementos escenográficos o de utilería, se halla poblada de instrumentos musicales. Desde los más conocidos hasta los más exóticos de estos instrumentos tendrán una función decisiva a la hora de facturar el relato. El juego con la ironía y la paradoja presente en el texto es reforzado por el montaje de Peter Kaempfe. En él, la ingenuidad y hasta la insensatez, descuellan entre los recursos más efectivos. No obstante, el porqué de la eficacia comunicativa del espectáculo, la razón por la cual durante dos raudas horas juega con el espectador deleitándolo y haciéndolo pensar, a un tiempo, hay que buscarlos en la depurada y coherente dramaturgia del actor instrumentada por el equipo de realización y en especial por el propio Solar.

En cuanto a este rubro vale destacar que el dueto Kaempfe-Solar ha laborado con apreciables dosis de sensibilidad y sabiduría. Tengamos en

cuenta, por ejemplo, que Solar enfrenta en solitario la responsabilidad de dar vida a una larga lista de personajes y es capaz de singularizarlos, dotarlos de perfiles que los diferencian a unos de otros. La gestualidad, el manejo de las manos, el cuerpo y la máscara facial, las inflexiones de la voz y la propia narración de los acontecimientos, son algunos de los recursos expresivos de que se vale el actor para enfrentar tan compleja tarea. A esto hay que sumar que el intérprete va construyendo ante nuestros asombrados ojos una retozona y, desde el punto de vista dramático, muy efectiva banda sonora capaz de reforzar el clima lúdico y escrutador que posee el espectáculo.

Solar combina las técnicas del narrador oral, la pericia del excéntrico musical, la gestualidad del mimo y la capacidad de transformarse del actor dotado. Gracias a ese enjundioso ajiaco logra encantar al espectador, pues cambia constantemente de ritmo, se vale de los contrastes, alterna acertadamente lo cómico y lo dramático, va de lo sutil a lo pedestre y echa mano a ardidés y técnicas probadas hasta la saciedad por el teatro popular. Sutil a veces, directo

otras, este juglar contemporáneo aborda alternativamente la realidad más urgente o la historia; pero lo más importante es que lo hace con gracia y soltura poco comunes y que, al hacerlo, es capaz de pulsar un amplio registro de emociones y transmitirlos a la platea.

Parodia, humor inteligente, tendencia a la exageración y el absurdo, son otros de los aderezos de *Ibéricus...*, montaje que resultó una de las mejores ofertas del XII Festival de Teatro de La Habana. Con él su intérprete no sólo sienta cátedra dentro del unipersonal sino que a la vez nos recuerda cuán necesaria y beneficiosa es la versatilidad del actor y cuánto influye esta en el resultado final de las propuestas. Imaginación, capacidad de sugerencia, alteridad, garra y simpatía apuntalan la labor de un equipo creativo que ha demostrado con creces cuán útil y beneficioso resulta invocar la magia del yelmo de Mambrino allí donde otros sólo alcanzan a ver una simple bacía de barbero.

Oswaldo Cano

■ De sabores y memorias, de Ecuador a La Habana

Aunque conocía parcialmente la obra del argentino residente en el Ecuador Arístides Vargas, cuando asistí a la presentación de su famosa *La edad de la ciruela*, por el grupo Tragaluz de su país adoptivo, no tenía más referencia que la propia pieza, pues lamentablemente razones ajenas me privaron de apreciar la no menos aclamada versión cubana.¹

Lo cierto es que la pequeña Sala El Sótano se engrandeció gracias a la superlativa labor que las actrices Valentina Pacheco y Rossana Iturralde (esta última directora de la puesta) logran desde (con, mediante) ese relato de nostalgias, retrospectivas y reencuentros que tiene el vino de la deliciosa fruta, como motor y leitmotiv.

La edad... es obra, precisamente, sobre la edad, las edades, dentro de ese universo fascinante y particular que es el femenino. Dos hermanas se escriben rememorando sus vidas desde la infancia hasta la actualidad, y esas dos mujeres van generando otras relacionadas con ellas, hasta poblar la escena, desde el recuento, de un verdadero cosmos.

La escritura de Vargas es tan delicada y sensual como la fruta emblemática de que parte el sabroso licor; se debate, aunque resolviéndolo admirablemente, entre los tonos humorístico y grave; particularmente la ironía detona, dando paso o simplemente mixturando los sabrosos

chistes que los personajes van desgranando, con la evocación, muchas veces dolorosa y hasta desgarradora.

Pero siempre la letra nos sorprende por su elevado nivel poético, ajeno a la sensiblería con que frecuentemente se aborda el tema: el paso y el peso de los años, la huella de la vida y sus etapas, el amor y el desamor, la importancia de la familia (ese núcleo tan necesario como, a

veces, tóxico) y los enveses y reveses de la naturaleza femenina, dan cuerpo a una pieza que, no sólo por haber sido concebida por manos masculinas, dista mucho del feminismo, porque lo que interesa a Vargas es el ser humano, por encima de los sexos y a pesar, incluso, de esa aludida singularidad: la mujer para este dramaturgo es una «especie especial» (valga la paronomasia), rara y a la vez común,



FOTO: CATÁLOGO DEL FESTIVAL

pero no la circunscribe a credos y militancias que con frecuencia la alejan de lo esencialmente ontológico.

Rosana Iturralde entendió muy bien todo esto, de modo que su puesta resulta tan oxigenante y abierta como la propia escritura. Entendió, además, que un texto con esta abundancia de letra podía fácilmente aterrizar en el estatismo y la verborrea escénica, de modo que aplicó movilidad y dinamismo a la representación.

En la escena de El Sótano las diversas realidades, tiempos y espacios abordados, recordados o en ese eterno presente que sugiere el libreto, se exponen acertadamente mediante accesorios muy útiles (desde la botella de vino hasta sillones, cartas, baúles... todo aquello que tienda a significar el rescate de la memoria, la lucha contra el olvido y la inevitable erosión) que a la vez parten de una escenografía tan sencilla y elemental como funcional y expresiva, mientras el propio espacio se presta a una suerte de rotación que empalma perfectamente con la que ocurre en el tiempo de los personajes, desde la mirada a distancia.

Algo a lo que contribuyen también el vestuario y el maquillaje, esenciales en los diferentes personajes evocados, en las etapas que recorre la diégesis, con el ritmo interior que va describiendo la puesta en su transcurrir pausado más vigoroso, con frecuentes puntos climáticos dentro de una acción admirablemente encauzada.

Las actrices tienen un peso extraordinario dentro de una obra como esta, no sólo por la multiplicación

caracterológica que requiere la historia, sino por la fuerza que ostenta la mayoría de esas mujeres reproducidas: Rosanna, por ejemplo, va desde la hermana maldita y tempranamente madura, a la doméstica pragmática y sentenciosa, que aplica algunos de los momentos más divertidos de la puesta; es esta una actriz de un alto potencial histriónico, sabe proyectar con inteligencia y sutileza cada matiz, cada recoveco de los personajes asumidos, para lo cual ayuda mucho su recia voz y su atractiva presencia.

Valentina, sin embargo, no se queda detrás: asume mujeres en apariencia mucho más frágiles, que empuñan no obstante las armas de la astucia o el sarcasmo, comenzando por esa hermanita en apariencia indefensa y tonta, cuyos comentarios y acciones encierran en realidad tanta hondura tras la ingenuidad exhibida; esta actriz, a diferencia de su colega, es menos enérgica y vital, pero la asiste una capacidad de interiorización y un sentido de la gradación estimables, de ahí que incorpore personajes de tantas capas y enveses.

De cualquier modo, el nivel interpretativo, como decía, fundamental, resulta uno de los méritos mayores de la puesta que nos acercó Tragaluz, lo cual permitió la estrecha y empática relación con un público heterogéneo y diverso como el que pobló las dos funciones.

Por último, quiero referirme a un elemento no menos importante: la iluminación; quizá, al menos en la primera de las puestas, no alcanzó la fuerza que demandaba, pues en

ocasiones resultó parcial, limitada o no llenó las exigencias de ciertas etapas recorridas por la obra. Puede inferirse por lo aquí expuesto que este rubro debe contribuir a diseñar atmósferas, momentos, estados anímicos, hasta personajes. Ahora, no es menos cierto que en no pocos pasajes se elevó a la altura del resto de los logradísimos aspectos de la representación.

La edad de la ciruela, en esa lectura cuidadosa y elegante que nos regaló Tragaluz, de Ecuador, fue sin lugar a dudas uno de los altos momentos del XII Festival de Teatro de La Habana, una pauta para seguir de cerca al grupo y un aliciente para nuevas o renovadas puestas en escena dentro de nuestro teatro.

Frank Padrón

NOTA _____

I *La edad de la ciruela*, en versión de Teatro D'Dos con dirección artística y general de Julio César Ramírez, fue Premio Villanueva a la mejor puesta en escena de 2002; igualmente premio en el Festival de Teatro de Pequeño Formato de Villa Clara 2002 y de actuación femenina para Deisy Sánchez en el mismo evento, así como premio homólogo para ambas actrices (la otra fue Yakelín Yera) en el Festival de Teatro de Camagüey 2002; esta última conquistó el lauro que ya había obtenido su colega, en el Primer Festival de Pequeño Formato de La Habana, en 2003.



■ La digna herejía de hacer teatro

La isla de Cuba, como toda isla que se respete, geográficamente está rodeada de agua. Situación que, en el mes de septiembre, se incrementa por la llegada de los tremendistas aguaceros acompañados de los vientos huracanados que nos traen «el agua por todas partes» para hacer válido el carácter insular, tal como ha sucedido en esta temporada ciclónica del 2005. Por esos días la Ciudad de La Habana recibió no sólo los fenómenos atmosféricos, pues junto a ellos también arribaba un verdadero ciclón teatral posesionándose de los tabladros. El XII Festival de Teatro de La Habana inundó nuestras salas con la fuerza, a veces como simple vientecillo, de arte de la escena. Entre las numerosas compañías de teatreros presentes en la cita habanera pudimos admirar y aplaudir la Compañía de Teatro La Mancha, de Chile, con su propuesta *Cara de hereje*.

En Cuba, el teatro chileno es conocido por nombres como los de la autora Isidora Aguirre, de la cual en 1964, el Grupo Rita Montaner estrenó con éxito la comedia musical *La pérgola de las flores*, dirigida por Cuqui Ponce de León en el marco del Festival de Teatro Latinoamericano auspiciado por la Casa de las Américas. En la programación de ese Festival el dramaturgo Jorge Díaz era aplaudido por el público cubano gracias a la puesta en escena de *El velero en la botella*, estrenado por el Grupo Unicornio y dirigido por Jesús Hernández. En 1965 la dramaturgia de otro chileno, Egon Wolf, sería objeto de atención por el público cubano a través de *Los invasores*, con

dirección de Alfonso Silvestre y defendida por el Conjunto Dramático de Oriente.

En el VI Festival de Teatro Latinoamericano (1966) vuelve Jorge Díaz a la escena cubana, esta vez con la pieza *Topografía de un desnudo*, dirigida por el también chileno Eugenio Guzmán, en una producción del Grupo Taller Dramático. Es incuestionable el acercamiento que la Casa de las Américas ha propiciado, desde su fundación, entre los teatreros de nuestra América. Lo cierto es que la dramaturgia chilena ha sido apreciada por el público cubano por producciones de artistas del patio. La ausencia de producciones chilenas en las carteleras nacionales es sostenida. Salvo el título *Parecido a la felicidad*, de Alejandro Sieveking presentado por un colectivo de egresados de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, el Grupo Nuevo Teatro dirigido por Víctor Jara, en los días inaugurales del Teatro Nacional (julio de 1960).

Esta situación da señales de cambio. En el X Festival de Teatro de La Habana (2001), se presentó el actor chileno Álvaro Solar, con la pieza de Dario Fo *Juan Padán descubre América*, mientras el Teatro Imagen nos regalaba los títulos *Saltando al vacío* y *La reina Isabel baila ranchera*. Otra

agrupación, el Teatro de Urgencia, mostraba *La violación de Lucrecia*. En el XI Festival de La Habana la Compañía de Teatro Boga ofreció *Las vidas del poeta*, a partir de un relato biográfico de Pablo Neruda, y *Maremoto*, ambas dirigidas por Juan de Dios Rey.

En la cita de 2005 se presenta en el Festival de Teatro de La Habana la afamada Compañía de Teatro La Mancha. Fue fundada en 1995 en Santiago de Chile como Escuela Internacional del Gesto y la Imagen. La agrupación imparte un Diplomado con una duración de dos años con un programa de estudio que «desarrolla el manejo y conocimiento del cuerpo entendido como estructura en el espacio, instrumento de comunicación de ideas, emociones y apetitos, y máquina inteligente, modelo de organización, optimizando las capacidades interpretativas y autorales de los alumnos». El conocimiento de las formas clásicas: Máscaras, Mimo, Pantomima, Blanca, Melodrama, Comedia del Arte, Bufón, Clown, entre otras disciplinas, forman parte de su perfil formativo. Su campo de acción se ha extendido a Suecia, España, Noruega, Francia, Grecia, Colombia, donde La Mancha ha ofrecido seminarios, cursos y talleres.



FOTO: XAVIER CARVAJAL

La importancia de La Mancha, evidente en la puesta en escena de *Cara de hereje*, es ampliamente argumentada por el dominio de los recursos y poéticas escénicas puestas en juego como preciso arsenal que permite todas las libertades que otorga el conocimiento. Nuestra realidad, compartida con inquietud por muchos, es la deficiencia académica de gran número de «profesionales». El oficio teatral puede ejercerse sin que medie en su práctica una educación científica o sistemática del actor. La ausencia de estudios formativos es reemplazada por sutiles operaciones de epidérmica estética facial y gestual. Ningún músico de una orquesta sinfónica, o un bailarín de ballet, o un arquitecto, se atreverían a ejercer su oficio sin presentar un cierto orden de los procedimientos rigurosos que toda obra de creación artística porta. El teatro, sin embargo, es campo de cultivo de esta práctica.

Esto es todo lo contrario a lo ofrecido por La Mancha. El elenco artístico conformado por Eugenio Negrete Toledo, Francisco Ramírez Murdoch y Cristian Ramos Aliaga, dirigidos por Rodrigo Malbran Conte, nos muestran una espléndida sabiduría

y gran dominio del arte teatral. Transita el espectáculo por diversos estilos, pero privilegiando siempre la fuerte y valiente arista del satírico arte popular. La Comedia Humana, modalidad con la que estos artistas nombran su teatro, toma partido por el texto de Manuel Silva Acevedo que caricaturiza las contradicciones de la sociedad contemporánea, aquella en que en mayor o menor grado estamos todos insertados.

Para los miembros de La Mancha nada escénico les resulta ajeno. El uso de la media máscara, la parodia clownesca, el vestuario asumido como piel y no como disfraz, los registros de la voz y su excelencia en la caracterización de cada uno de los personajes, el nivel de improvisación en ciertas zonas del discurso escénico, el dominio musical que posibilita que cada uno de ellos haga derroche del canto, entre otras alegrías escénicas, nos demuestran que se puede hacer un teatro político de alto vuelo creativo que reconcilie a todos los públicos con la digna majestad de hacer teatro.

Armando Morales



■ Un féretro de lujo

El buen gusto es algo que el teatro tiene o no tiene. La puesta en escena de Bernardo Menéndez sobre *QEPD* (*Que en paz descanse*) del guayaquileño José Martínez Queirolo, con Teatro Ensayo Gestus, demuestra que no siempre ese buen gusto, o esa belleza que deseáramos perenne en las puestas en escena, necesita del estallido de colores o de la fanfarronería al idear un montaje con mucha escenografía o abundantes movimientos físicos. La respuesta de este grupo ecuatoriano ante la palabra serena y punzante del autor seduce en su irrupción directa, en el cuidado de la imagen y en la agudeza con que gesta una teatralidad desde la inmanencia textual, sin concesiones que abaraten la relación con el auditorio o con el momento histórico que acoge el espectáculo.

Ya en la pasada edición del Festival de Teatro de La Habana este colectivo, bajo la dirección general de Virgilio Antonio Valero, había impresionado al público capitalino con *La lección*, cuidadoso ejercicio de estilo a partir de la pieza de Ionesco, no sólo abocado a las márgenes de la absurdidad sino inquietado por pulsar los terrenos de la incomunicación contemporánea y los mecanismos de intoxicación del didactismo. Gracias a Gestus ahora el espectador cubano puede conocer la impresionante dramaturgia de José Martínez Queirolo, merecedor en 2001 del Premio Eugenio Espejo por la obra de toda su vida. Nacido en 1931, Queirolo representa en Ecuador lo que para nosotros pudieran ser Abelardo Estorino o Antón Arrufat, en sus búsquedas divergentes pero marcadas por un afán de cambio y vanguardia. A títulos como *Las faltas justificadas*, *Goteras* o *Los unos vs. los*

otros se une *QEPD*, el relato del matrimonio Ruibarbo (Simón y Enriqueta), quienes, recién fallecidos en un accidente de tránsito, tienen la fantástica posibilidad de «exorcizar sus demonios y encontrar que en vida ya estaban muertos».

Ambos personajes, pertenecientes a la más alta clase social ecuatoriana, se hallan al principio de la historia en un estado como de hipnosis post mortem del cual lentamente se recuperan. El asistir a los funerales y presenciar las caras y actitudes de cuantos los rodean los hace ir bosquejando su universo infecto y sórdido, donde la doble moral y la desmedida superficialidad del peldaño burgués arman un retablillo farsesco y macabro. Dentro de este espacio, enmarcado por una escena muy limpia donde el piso cuadriculado en blanco y negro termina en un par de columnatas grises, los actores Virgilio Antonio Valero y Montse Serra aparecen combinando entre sí las gamas de estos colores extremos, como si toda la visualidad descansara en un empaque de lujo que paulatinamente se va deshilvanando. Los trozos de ropacuerpo que se arrancan uno al otro van tomando visibles las venas de las piernas, brazos y pechos, artesanalmente colocadas sobre las telas, como para redondear el acento de teatralidad. El ámbito escénico se convierte en un quirófano: desde el «piquete» inicial cuando la relación del matrimonio empieza a mostrarse, la trama va creciendo, va agrietándose, en una acendrada intimidad que da paso al desgajamiento mutuo, violento, de uno a través del otro: no habrá sutura posible, no habrá cicatriz probable cuando los tonos se eleven y se deje atrás todo indicio de amor o bondad, esencias transformadas en intereses mezquinos.

Las actuaciones se componen desde un minucioso cuidado de la dicción, que al combinarse con el movimiento sobre la escena, casi

FOTO: XAVIER CARVAJAL



coreografiado y con códigos muy precisos, entregan resultados de altos quilates. La joven Serra nada tiene que envidiar al experimentado Valero: el dueto se hace uno en el tono y el timbre de género, lo cual conduce tanto a la risa como a la reflexión mediante el sarcasmo y la ironía. Uno podría suponer que Valero llevaría las de ganar en esta controversia —por su trayectoria dentro del teatro, sobre todo junto a una actriz de menor edad—, pero es un actor tan elegante, tan conocedor de sus resortes y de que la excelencia del montaje radicará en el engranaje de los tonos, que ubica a Serra, mediante el trabajo con el matiz de las réplicas, perennemente dentro de un estilo de seriedad y contención dramáticas.

Muy importante para el discurso global resulta la pantalla en la que se proyectan a cada rato paisajes donde la realidad del relato se hace manifiesta. Así vemos gente que fuma en el funeral, o pies que avanzan, o la mosca en la nariz de ella, o las rosas cayendo sobre el cristal del féretro, hasta que estas imágenes recrean figuraciones expresionistas muy a tono con la temperatura interna de los caracteres. La combinación del audiovisual con el rico juego escénico conseguido por Menéndez hace de *QEPD* una estrategia dinámica de alta factura, que por su rigor conceptual y la brillantez de sus interpretaciones se instaló entre lo mejor del XII Festival de Teatro de La Habana.

Abel González Melo

EN TABLILLA

Espacio Vital en Pinar del Río

Aunque unos meses después de concluido, llegan a *tablas* las noticias del Festival de Pequeño Formato Espacio Vital, que cada dos años organizan el Consejo Provincial de las

FOTO: PEPE MURRIETA



Entre campanas, Teatro Rumbo

Artes Escénicas y la UNEAC en esa provincia. Celebrado entre el 25 y el 29 de mayo, el certamen contó con dos jornadas de discusión teórica celebradas en el Museo de Arte de Pinar del Río (MAPRI), así como con una docena de espectáculos provenientes de varias provincias del país. El jurado de teatro para niños, presidido por Freddy Artilles, premió a Alexander Paján e Irene Borges por la puesta en escena de *Entredos o historias de chicos enamorados* (Origami Teatro), así como a Roberto Figueredo por *La media naranja* (Grupo La Salamandra). Ederlys Rodríguez y Alexander Paján fueron reconocidos como los mejores actores en esta categoría. El jurado de teatro para adultos, que presidiera Carlos Padrón, distinguió en igualdad de condiciones a Jorge Lugo y Reinaldo León por las puestas de *Entre campanas* y *Vagos rumores*, respectivamente, ambas de Teatro Rumbo, así como las actuaciones de Sahily Moreda en *Quarteto* (Teatro D'Sur) y Ariel Díaz Cid en *Entre campanas*.

Noticias de la ópera

Septiembre y octubre han sido meses significativos, de ganancias y pérdidas para nuestra escena musical, y en particular, para el Teatro Lírico Nacional. Durante el XII Festival de Teatro de La Habana, se inauguró, el viernes 23 de septiembre, la nueva sede del Teatro Lírico Nacional de Cuba en la Habana Vieja, con una actividad que incluyó un recorrido por sus distintas salas, un concierto y un brindis para el disfrute de los allí presentes. En octubre, la escena musical cubana y el TLNC, bajo la dirección general de Adolfo Casas, recibieron la visita de un prestigioso grupo de intendentados de teatros de ópera de Alemania y Luxemburgo, hecho de vital importancia que generó un fructífero intercambio y amplias perspectivas de colaboración. El grupo de visitantes estuvo integrado por Henri Maier, intendente de la Ópera de Leipzig; Guy Montavon, intendente de la Ópera de Geselkirchen; Annette Berg, intendente de la Ópera de Kiel; y Camille Kerger, director musical de la Ópera de Luxemburgo.

En el mes de octubre nuestra escena musical lírica tuvo una sensible pérdida: la muerte del tenor Eudaldo García Gómez-Lario, conocido artísticamente como Aldo Lario, quien recibió sepultura en La Habana. Fundador del Teatro Lírico de La Habana en 1962, se destacó por su brillante carrera en el desempeño de papeles protagónicos y en la dirección artística. *tablas* lamenta el deceso de tan importante figura.

Zenén Calero en la media rueda

El 15 de octubre Matanzas estuvo de fiesta celebrando los cincuenta años de Zenén Calero, dada su prestigiosa carrera artística en el teatro de títeres. Fue esta una actividad organizada por el Centro de Documentación e Investigación de las Artes Escénicas Israel Moliner Rendón, Teatro de Las Estaciones, la Galería El Retablo, la ACAA provincial, y el CPAE, que incluyó una programación variada: coloquio, exposi-

ción fotográfica, documental y videoarte en torno a la obra artística de Zenén Calero.

La exposición fotográfica «Retablo de imágenes», de Xavier Carvajal, se inauguró en la Galería El Retablo. La exposición contó con fotografías de las puestas *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* (1996), *Pelusín y los pájaros* (2001), *La caja de los juguetes* (2003) y *La Virgencita de Bronce* (2005), espectáculos diseñados por Zenén Calero para Teatro de Las Estaciones. Armando Morales, Norge Espinosa Mendoza y Abel González Melo leyeron artículos en torno a la amplia labor de Calero dentro de las artes visuales en relación con la escena y la literatura dramática.

Por una carrera artística que se inicia desde Papalote, junto a René Fernández, y luego con Teatro de Las Estaciones, que ha incursionado en la televisión y en la ilustración de libros y carteles, así como por su colaboración con otras agrupaciones teatrales nacionales y extranjeras, Zenén Calero es reconocido como uno de los más vitales diseñadores del movimiento titiritero nacional.

Aniversario cincuenta de la sala Hubert de Blanck

La Compañía Hubert de Blanck, con la colaboración del Museo Nacional de la Música, conmemoró el 9 de noviembre la inauguración de la sala nombrada como el insigne músico belga-cubano (1856-1932). Dicha inauguración ocurrió el 17 de octubre de 1955 con un concierto.

El acto de conmemoración tuvo el carácter de un conversatorio amenizado por la música grabada y en vivo del propio Hubert, de su hija Olga (1916-1998) y Gisela Hernández (1912-1971), quien dirigiera el departamento de Grabaciones del Conservatorio creado en 1885 por el patriota y sobresaliente compositor. La sala ha sido el lugar, desde entonces, para representaciones teatrales, operísticas y de conciertos.

El encuentro constituyó un acto de evocación de las figuras fundadoras de la instalación teatral y de aquella etapa inicial que se sitúa entre 1955 y 1963. La idea

original, el guión, la dirección artística y el diseño sonoro y plástico de la actividad estuvieron a cargo de Orietta Medina, actriz y directora general de este conjunto teatral, que contó con la colaboración de actores y trabajadores, entre ellos Fabricio Hernández en la dirección técnica.

La pianista Emma Norka Ruiz se refirió a sus estudios en el Conservatorio, cómo conoció a Olga cuando ambas eran profesoras del primer curso para instructores de arte. Con posterioridad Olga –según testimonio de Emma Norka– escribió varias piezas muy importantes, como la primera obra de cámara que incluyó percusión. Se destacó además el sentido patriótico de Olga, quien siempre quiso permanecer en Cuba, y su desprendimiento artístico al colaborar y ayudar al fomento de otros talentos. La directora de coros Cuca Rivero evocó también a Olga como autora de obras para niños, tanto corales como canciones, las que contaron en ocasiones con letras de la extraordinaria intelectual Mirta Aguirre.

Cuqui Ponce de León, Premio Nacional de Televisión, directora importante durante las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta, brindó un hermoso saludo para los presentes. Ella estrenó a finales de los cincuenta puestas en escena de *La Dama de las Camelias*, *Lecho nupcial*, *Un cuarto lleno de rosas* y *Mujeres*, que estuvo varios meses en cartelera entre 1958 y 1959. María de los Ángeles Santana, Premio Nacional de Teatro y Televisión, celebró estar viva entre tantas amigas queridas y se emocionó al escucharse en la histórica grabación de *Mujeres* donde cantaba con singulares gusto y belleza vocal.

Desde la entrada al escenario de las invitadas acompañadas de la *Paráfrasis del Himno Nacional* de Hubert de Blanck hasta el final, cuando se oyó *Zapateo cubano* de Gisela Hernández, la tarde transcurrió por el sendero de la mejor y quizás menos escuchada música cubana. A esto se sumó la excelente pianista Pura Ortiz, quien nos ofreció otras piezas del compositor de Blanck.

Daniel Escudero y Ana Menéndez narraron sus memorias acerca de las representaciones de óperas como *Bastián* y *Bastiana*, *La oca del Cairo* y sobre todo *La médium*, que protagonizara Rita Montaner en una legendaria caracterización; junto a ella la Menéndez realizó

su debut en un personaje coprotagónico. Según Escudero estas funciones que efectuaron en la sala durante 1956 les permitieron lograr que Pro Arte Musical, donde hasta ese momento formaban parte del coro, los reconociera como solistas.

En el vestíbulo del teatro se inauguró una exposición a cargo del especialista e investigador del Museo de la Música, Roberto Núñez Jauma. La misma incluye breves pero enjundiosas biografías de la familia de Blanck, documentos y fotos sobre el Conservatorio en sus etapas de 1885, la posterior de 1932, cuando fuera dirigido por la viuda de Hubert, Pilar Martín, y la etapa de 1948, ya en Calzada entre A y B.

Al fundarse la sala en el 55, dirigido el Conservatorio por Olga, esta contaba con cuatrocientas lunetas, aire acondicionado, escenario giratorio y podía calificarse como la más moderna y completa instalación para teatro dramático.

La primera obra estrenada fue *Hechizados* (25 de octubre de 1955), dirigida por Antonio Losada y protagonizada por Raquel Revuelta y Manolo Coego, acompañados por Rosa Felipe, Rogelio Hernández y Mario Martín. En 1962 ocurrió en esta sala el primer estreno del grupo Rita Montaner: *Propiedad particular*, de Manuel Reguera Saumell, dirigida por Cuqui Ponce de León. Desde diciembre de 1963, con la presencia de Teatro Estudio hasta 1991, se producen estrenos importantísimos como *La noche de los asesinos*, *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba*, *Morir del cuento*, *Vagos rumores* y, más recientemente, *El baile*, *El cartero de Neruda* y *En el túnel un pájaro*. A partir de 1991, después de separarse Raquel Revuelta del colectivo, junto a Vicente Revuelta y un pequeño grupo de actores, los que quedaron nombraron Hubert de Blanck a la compañía que actualmente se presenta en la sala.

La evocación de los albores de la instalación es válida en tanto testimonio, recuento y memoria, necesarios sobre un sitio que tanto lustre y placer estético ha brindado al teatro. (Roberto Gacio Suárez)

Premio José Jacinto Milanés 2005

En acto celebrado el lunes 14 de noviembre de 2005 en la ciudad de Matanzas, en conmemoración de la muerte del gran poeta José Jacinto Milanés, fueron dados a conocer los resultados del premio anual de poesía y dramaturgia, ahora en su décima edición, que lleva el nombre del bardo matancero. El jurado de Dramaturgia, en esta ocasión, estuvo presidido por la dramaturga y maestra Raquel Carrió, de una larga ejecutoria como académica en el Instituto Superior de Arte y como autora en Teatro Buendía, e integrado por la actriz Miriam Muñoz y la investigadora Ileana Mendoza. De modo unánime este jurado decidió, entre las doce obras presentadas a concurso, conceder el premio al texto *Adentro*, de Abel González Melo, donde «se evidencia una intensa búsqueda a través del lenguaje y las estructuras dramáticas contemporáneas para abordar aspectos de la realidad social en Cuba actual». Asimismo el jurado otorgó una mención al texto *Oráculo*, de Ulises Rodríguez Febles. En la categoría de Poesía fue distinguido el libro *A propósito del Fast Track*, de Teresa Fornaris.

Premio Caricato 2005

En gala efectuada el 29 de noviembre en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, se dieron a conocer los resultados del concurso anual Caricato que auspicia la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Con una faz renovada, y ahora coordinado por María Eugenia García, este certamen promovió un nuevo estilo de análisis del trabajo actoral en los distintos medios, al ofrecer, en cada apartado, nominaciones que funcionan como reconocimiento jerárquico. De este modo se evitan los interminables listados de menciones o premios compartidos que en años anteriores empañaron la elegancia y el rango del concurso. Así, en 2005 cada jurado fue riguroso al elegir un único premio por categoría, eliminar las menciones y, de este modo, remarcar con justicia el desempeño más encomiable.

En teatro para niños, un jurado presidido por Adalet Pérez distinguió la música de Lázaro Castillo dentro de Teatro Popalote (*Los payasos desafortunados y ovalados*), las actuaciones de Yasnier

FOTO: PEPE MURRIETA

Charenton, Teatro Buendía



Beltrán, Maylín Alonso y Sarahí de Armas, así como la puesta *El Quijote anda* de Armando Morales con el Teatro Nacional de Guíñol. En teatro para adultos, Roberto Gacio estuvo al frente del tribunal que premió las actuaciones de Osvaldo Doimeadiós, Amada Morado, José Ramón Vigo y Yanelsi Gómez, la música de Héctor Agüero y Jomary Hechavarría para *Charenton*, de Teatro Buendía, espectáculo de Flora Lauten que asimismo fue galardonado como la mejor puesta en escena del año. Premios especiales de actuación con muñecos fueron entregados a Rubén Darío Salazar (quien además obtuviera el lauro de dirección artística), Farah Madrigal y Freddy Maragotto, por *La Virgencita de Bronce*, de Teatro de Las Estaciones.

tablas transcribe a continuación las palabras de apertura de la gala, firmadas por Carlos Padrón, presidente de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC:

«Veintiocho años señalan el alcance de la madurez del concurso mayor de los actores cubanos: una madurez que se caracteriza por un espíritu de permanente renovación e inconformidad, que rehúsa caminos trillados y concibe para sí misma nuevos retos. Así, y con la exigencia de la más alta calidad interpretativa como divisa, pugnamos por la preservación de un evento que va alcanzando ya su necesaria dimensión.

»Los premios Caricato se insertan de esta suerte en la ya bicentenaria historia de los actrices y los actores cubanos, fábula construida por mujeres y hombres en su mayoría de origen humilde, dotados de la luz que irradian los espíritus delicados, alimentado su afán creador por el fuego que se origina en el júbilo de la comunicación con el otro, en el acto mágico de la encarnación; y por el esplendor de esa otra gran historia: la de un pueblo irreductible, en lucha permanente por su soberanía.

»Creció el histrionismo de Covarrubias al lado del corpus teórico del inmenso Varela y el magisterio augusto de Luz. Casi al inicio de nuestras luchas por la independencia resuena el grito de libertad de un bufo en la noche trágica de Villanueva. Fundadas ya las dinastías Robreño y Martínez Casado se yergue *Abdala*, que resume tempranamente la entrega y el sacrificio de Martí, nuestro gran conductor. En ese amor, y también con desencuentros que hicieron más añoradas las confluencias, continuaron hilvanándose esas historias hasta alcanzar la más grandiosa de las convergencias a partir del triunfo revolucionario de 1959. Es así como se han fundido pueblo y teatro, de ese pueblo salen esos actores y son estos los actores de los que ese pueblo se enorgullece.

»A veces en la arena internacional, a veces en la oscuridad, casi siempre en la pobreza, en muchas ocasiones mal remunerados, esos intérpretes suelen añorar con mayor vehemencia el aplauso que el dinero, el reconocimiento de su pueblo que las medallas oficiales, y para ello se esfuerzan cada día en conseguir la síntesis más adecuada, la personificación del humus cultural que identifica esa manera de ser tan nuestra, aquello que distingue a los cubanos del resto de la humanidad.

»Sirvan los premios Caricato para honrar esta profesión de consagrados a la recreación de los valores de la condición humana y a la imitación de la vida y de la naturaleza, a este sacerdocio de la locura de ser otro para comunicarse con otro. Sirvan también para que todos tensemos con mayor pericia el arco, los organizadores y los jurados, los que manipulan la marioneta y los que enfrentan la pavorosa soledad del micrófono, los príncipes de las candelitas y los que retan a las cámaras, los que consiguen el llanto y la risa y siempre la

reflexión. Sirvan, en fin, como certero disparo a la diana de la mediocridad, a la que jamás daremos tregua.

»Es así como la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC evidencia su devoción hacia el arte por excelencia de la verdad interior y la expresión esmerada, del cambio de piel y la transmisión de sentimientos: el arte del actor.

Premio Adolfo Llauradó 2005

En su segunda edición, el Premio de Actuación Adolfo Llauradó, auspiciado por la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y la Asociación Hermanos Saiz, contó con un jurado presidido por el dramaturgo y crítico Abel González Melo, e integrado por la actriz María Eugenia García, la directora de televisión Mirta



Freddy Maragotto

González Perera, el actor e investigador Roberto Gacio y el crítico y ensayista Omar Valiño. Encargado de distinguir a los mejores actores jóvenes del país, este jurado acordó por unanimidad premiar en la categoría de Teatro Dramático a Lorelis Amores (por los personajes que interpreta en *Visiones de la Cubanosofía*, Grupo El Ciervo Encantado), Ariel Díaz Cid (*La Muerte en Entre campanas*, Teatro Rumbo) y Alejandro Alfonso (Marqués de Sade en *Charenton*, Teatro Buendía). En Televisión resultaron galardonados Roberto Álvarez (Eladio Cancio en la teleserie *Novenario*) y Yoraissy Gómez y Edenís Sánchez (*Aurora y Alelí*, respectivamente, en la telenovela *Al compás del son*). Freddy Maragotto, por su excelente y sostenida trayectoria en teatro,

y en especial por su Leonardo Gamboa en *La Virgencita de Bronce*, obtuvo el Premio Excepcional.

Premio Ánfora para Areíto Mágico

La Compañía Areíto Mágico, fundada en junio de 1999 por el mago Leyva, obtuvo importantes galardones en el más prestigioso evento de este ancestral arte que se realiza en Cuba, el recién finalizado Ánfora 2005, con gran premio para el espectáculo *Ilusiones*, primer premio de actuación femenina y primera mención en manipulación para la maga Noraida Pérez Prol. Areíto Mágico actúa en las instalaciones turísticas de Varadero y es la primera vez que participa en este evento que se realiza todos los años en Las Tunas. Según el mago Leyva, graduado de la Escuela de Magia de Santiago de Cuba y ex director de la escuela de la provincia Granma, estos galardones representan una gran satisfacción porque demuestran el resultado del trabajo de un colectivo que se entrega con dedicación, esfuerzo y calidad artística en aras de obtener cada día mejores logros en el arte de la magia. Es bueno destacar que el año pasado el mago Guille, miembro de este colectivo, obtuvo el primer premio de magia general en la competencia individual del evento tunero. (María Isabel Tamayo)

Origami Teatro de cumpleaños

El Grupo Origami Teatro arribó en septiembre a su segundo aniversario de creado, con una temporada de presentaciones que hizo en diferentes instalaciones de la capital. El joven colectivo de actores, egresados de la Escuela Nacional de Arte, es conducido por el también bisoño Alexander Paján, quien ha sabido en

este lapso llevar por un camino ascendente a la agrupación.

El estreno de la obra *Galápago* de Salvador Lemis fue la carta de presentación del grupo en nuestro panorama teatral, al proponerse con esta puesta un diálogo directo con los adolescentes y con los jóvenes, segmento del público para el cual prefieren trabajar. Le siguió *Entredos o historias de chicos enamorados*, unipersonal de Paján y dirección de Irene Borges, sustentado en la dramaturgia de Esther Suárez Duran, donde un mimo-clown nos asoma a una poética más intimista.

Para celebrar el aniversario se repuso, del dramaturgo Fidel Galbán, la obra *El gato simple*, trabajo que los actores habían iniciado en el grupo Punto Azul bajo la dirección de Omar Bilbao. Puesta en que los intérpretes caracterizan a los personajes con vitalidad, gracia y tino.

A la fuerza, sobre el original de Molière, fue otra puesta de Origami Teatro; aquí se operan acertadamente diferentes resortes que le permitieron al colectivo contar con el favor del público, cuando estuvo programado en el café teatro del Complejo Cultural Bertolt Brecht, en pleno apogeo del carnaval habanero.

Consideramos que la clave del éxito de Origami Teatro está en la buena y oportuna selección de los textos, en la inteligente dirección artística y asesoría teatral, en la ductabilidad de los actores, en la atinada selección de la música empleada en cada puesta, en la sincronizada ejecución de las coreografías, en el efectivo diseño de luces, maquillaje y vestuario y, algo muy importante, en la cohesión interna del grupo. ¡Felicidades! (Jesús Barreiro Yero)

Una renovada mirada al texto

Una vez más la ciudad de Matanzas se convierte en La Meca del teatro de títeres cubano, esta vez privilegiando un reencuentro con el texto dramático capaz de hacer levantar las columnas de la edificante teatralidad del solitario titiritero trashumante. *Historia de burros*, pieza de René Fernández, concentró la atención de los teatreros que, del 3 al 7 de diciembre, volvieron a iluminar con sus artimañas titiriteras la fascinada mirada de los espectadores. Los aplausos a cada presentación del evento «Mirada al texto» colmaron el espacio de la renovada sala del Teatro Papalote.

En las notas al hermoso programa de mano Amarilys Ribot aclara que el autor

define su pieza como «mágica e ingenua». Ciertamente la magia está presente en la fabulación triunfal del amor enfrentando los obstáculos que cercan o impiden a los enamorados burros su realización. En cuanto a la ingenuidad, a estas alturas de la sapiencia teatral de René, habría que cuestionarla. En sus inicios *Historia de burros* estaba insertada en el título *El poeta y Platero*, del propio René, interpretada por el muy capaz Freddy Maragotto dando vida a los diseños de Zenén Calero. Al año siguiente (1994) gana su total expresión como pieza independiente en las titiriteras manos de Rubén Darío Salazar.

Varias puestas en escena ha gozado *Historia de burros* a partir de la histórica del Teatro Papalote. Se mantiene en el repertorio activo del Teatro Tuyo, de Las Tunas, dirigida por el joven Ernesto Parra; en el Guiñol de Camagüey, con la precisa mirada de su director Mario Guerrero; y la del subproyecto La Marea de Juglaresca Habana, entre otras agrupaciones que han mirado creativamente, y hecho suyo, el texto de René.

La cita matancera abrió con el papalotero Arnellys Cejas renovando la histórica puesta. La Compañía de Marionetas Hilos Mágicos se presentó con los diseños de José Carlos Pérez del Corcho y el actor-animador Carlos Abreu, bajo la dirección de Carlos González y, algo muy especial, Armando Morales, fundador y actual director del Teatro Nacional de Guiñol, dictó la conferencia «La soledad del titiritero de largos caminos» y estrenó en Matanzas una *Historia de burros*, valientemente defendida por el titiritero Lázaro Hernández. El dúo Morales-Hernández diseñó y realizó las hermosas figuras. Las puestas presentadas sirvieron de argumentación a un debate moderado por el dramaturgo Ulises Rodríguez Febles. Como clausura del evento, Freddy, Rubén y Arnellys, trío de singular bravura titiritero, se unieron a seis manos para rememorar *Historia de burros*, a través de un escénico collage propuesto por Rubén Darío.

desde San Ignacio 166

TRAS CINCO AÑOS DE LA TERCERA ÉPOCA DE TABLAS, EL MISMO LUSTRO DE vida que comprende Ediciones Alarcos, nace en 2005 la Casa Editorial Tablas-Alarcos, perteneciente al Consejo Nacional de las Artes Escénicas, como una entidad que une, en similares luces conceptuales y afanes de promoción e investigación, tanto nuestra publicación periódica como los volúmenes de las distintas colecciones del sello editorial.

El surgimiento de la nueva entidad fue celebrado con la presentación, en el Instituto Cubano del Libro el sábado 24 de septiembre, de la serie Teatro Cubano Actual, en el marco del XII Festival de Teatro de La Habana. Dentro de esta cita nuestra Casa coordinó los eventos teóricos y pedagógicos (varios talleres y conferencias impartidos por los profesores Paco Maciá, de España, Susana Reyes, de Ecuador y Nikos Diamandís, de Grecia, así como el seminario de la eminente teórica francesa Béatrice Picon-Vallin a propósito de Meyerhold y la puesta en escena en el siglo xx), el encuentro interno de los críticos y la entrega del Premio de Teatrología Rine Leal 2005, concedido en esta ocasión, tras las deliberaciones de Humberto Arenal, Roxana Pineda y Amado del Pino, al libro *Calzar el coturno americano*, de la profesora universitaria y ensayista Elna Miranda Cancela; en este certamen Vladimir Peraza, autor de *Encendamos los cirios*, obtuvo una mención.

Entre el 6 y el 9 de octubre fue coordinada desde San Ignacio 166, y de conjunto con el Consejo Provincial de las Artes Escénicas, una visita a Ciego de Ávila, en la cual participaron el fotógrafo Xavier Carvajal –quien inauguró en la capital provincial sus exposiciones «Permanencias» I y II–, el crítico y actor Roberto Gacio –quien impartió dos charlas sobre fundamentos de actuación–, y nuestro director, Omar Valiño. La visita se complementó con el visionaje y la discusión de varias puestas recientes de la región.

El 14 de noviembre, como continuidad de nuestro Ciclo de Lecturas de Teatro Cubano, Tony Díaz dirigió *Voy por cigarros* en el Teatro Nacional de Guiñol, reciente texto del prestigioso dramaturgo Gerardo Fullea León. La lectura fue protagonizada por los actores Mario Balmaseda y Gina Caro, en tanto Hedy Villegas leyó las acotaciones.

Miembros de nuestra redacción participaron en el Evento Internacional «Sartre en Cuba: huracán, surco, semillas», coordinado por la Casa de Altos Estudios Don Fernando Ortiz de la Universidad de La Habana, el Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Cuba y la Alianza Francesa, entre el 22 y el 25 de noviembre. Dentro de este evento y como clausura del mismo, nuestro editor Abel González Melo dirigió una lectura de *Las manos sucias*, obra de Sartre prácticamente desconocida en Cuba, en la Fundación Ludwig, el viernes 25 a las 4 y 30 de la tarde, con los actores Pancho García, Ariel Díaz Cid, Beatriz González, Yanay Penalba, Roberto Gacio, Ulises Peña y Enrique Bueno.

Junto al Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas y el Centro de Documentación e Investigación Israel Moliner Rendón, nuestra Casa Editorial coordinó la III Jornada de Dramaturgia, que se efectuó en la Atenas de Cuba entre el 27 y el 29 de noviembre y que contó con el concurso de varios dramaturgos y colectivos, así como con lecturas de obras, paneles y debates.

El 19 de diciembre nuestro Ciclo de Lecturas contó con la obra *Trío* de Norge Espinosa Mendoza, bajo la batuta de Carlos Pérez Peña y el Grupo Escambray. Los lectores fueron Jorge Luis Leyva, Ernesto Díaz Vallejo, Carlos Riverón, Yersky Caballero y el propio Pérez Peña, también en la sede del Guiñol.

Ese día se realizó la presentación pública del sitio web de la Casa Editorial Tablas-Alarcos (www.tablasalarcos.cult.cu), sobre el que ofreceremos información ampliada en próximas entregas. El identificador de esta Casa Editorial, que seguidamente mostramos, ha sido diseñado por Idania del Río, en tanto la revista *tablas* y Ediciones Alarcos, en sus publicaciones independientes, continuarán poseyendo los identificadores diseñados por Teresita Hernández y Marietta Fernández.

convoCATORIA

Séptimo Encuentro Teatro y Nación,
del 27 al 30 DE ABRIL DE 2006

«Treinta años del ISA: un espacio académico entre la teoría Y LA PRÁCTICA TEATRAL»

La Casa Editorial Tablas-Alarcos, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y el Grupo Teatro Escambray, de conjunto con el Departamento de Teatrología y Dramaturgia de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, convocan al séptimo Encuentro Teatro y Nación «Treinta años del ISA: un espacio académico entre la teoría Y LA PRÁCTICA TEATRAL».

Desde su apertura en 1993, los encuentros Teatro y Nación se han caracterizado por ser un territorio de reflexión y debate en torno a los destinos de la escena cubana en vínculo con su contexto social. Entre otros motivos inspiradores de su fundación y permanencia han tenido las concepciones en cuanto a la lectura de nuestra historia y al papel de la crítica puestos en práctica en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte. Realizados con frecuencia bienal, siempre en La Macagua, sede de Teatro Escambray, estos encuentros han tejido hilos indagatorios que ahora nos conducen precisamente a la revisión de la enseñanza de la teatrología y la dramaturgia en el ISA y su influencia en el entorno escénico y cultural del país, desde una perspectiva de tres décadas de labor de LA UNIVERSIDAD DE LAS ARTES EN CUBA.

Los organizadores se reservan el derecho de cursar invitaciones a investigadores, críticos, profesores y teatristas cubanos y extranjeros para participar en esta edición. Se propone a otros interesados enmarcar sus ponencias dentro DEL SIGUIENTE TEMARIO:

-Las bases de un modelo pedagógico: relaciones entre creación, práctica escénica, TEORÍA Y ENSEÑANZA.

-Diálogos, intercambios, fluidos... con el pensamiento y LA PRAXIS TEATRAL CONTEMPORÁNEA.

-Fundamentos y alcances transdisciplinarios de las diversas vías de investigación en la formación de teatrólogos y DRAMATURGOS EN CUBA.

-Conversiones de oficios: ellos/ellas estudiaron TEATROLOGÍA O DRAMATURGIA.

Constituirá requisito indispensable para asistir al evento el envío de una ponencia de no más de diez cuartillas que deberá remitirse a la sede de la Casa Editorial Tablas-Alarcos hasta el 30 de marzo de 2006. Durante el mes de mayo se ratificará su admisión a cada aspirante. La inscripción de ponencias y asistencia al encuentro será gratuita, el evento correrá con todos LOS GASTOS INTERNOS DE LOS PARTICIPANTES.

Coordinación de Teatro y Nación
Casa Editorial Tablas-Alarcos
San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia, La Habana Vieja
Tel. (53 7) 862 8760
tablas@cubarte.cult.cu

Danzar en primera persona

Isidro Rolando Thondike



DE NIÑO QUERÍA SER MÉDICO PARA CURAR a la gente, o artista, que es otra forma de sanar a los demás. Llegué al Arte cantando boleros y canciones líricas, hasta que un buen día me incliné, para siempre, por la danza. Cuando Isolina Carrillo, mi maestra de canto, supo que me dedicaría a la danza me preguntó: ¿cómo vas a cambiar el canto por la danza? Años después presencié una función de la Compañía en el Teatro Mella, se me acercó a decirme: Hizo usted una buena elección. Mi primer maestro de danza fue Gene Kelly, y padecí muchos esguinces por imitarlo.

Me presenté a la primera convocatoria y no me aceptaron porque Ramiro necesitaba gente con formación. Supe entonces que Alberto Alonso buscaba bailarines negros para su coreografía *Cimarrón* y allá me fui. Me encontré con Menia Martínez, Sonia Calero y Cristy Domínguez. Luego trabajé con Raymond Iglesias en un programa dirigido por Manolo Rifat, era un espectáculo televisivo que se transmitía en vivo. Las coreografías se montaban el mismo día, y había muchos bailarines negros.

Cuando la Compañía regresó de Europa lanzó otra convocatoria. Volví a presentarme y aquí estoy desde el 1ro de octubre de 1961. Esta ha sido mi escuela y fue un privilegio compartir ese tiempo con Ramiro Guerra, Lorna Burdsall y Elena Noriega. Quiero detenerme en la personalidad de Elena porque se ha relegado al olvido. Fue una persona muy especial y su labor fue decisiva en la formación de la Compañía, del Conjunto Folclórico Nacional fue directora en una etapa. Los que hemos fundado grupos y formado bailarines le debemos mucho, ella concibió la metodología de la danza y tenía la cualidad de ofrecer confianza a quien se le acercara. Dondequiera que esté su alma debe saber que los cubanos le agradecemos su consagración, su pasión y su entrega.

Durante mi trayectoria como bailarín participaba en todas las coreografías y lo disfrutaba todo. Trabajé mucho, muchísimo, a veces me cambiaba el vestuario en las patas, pero gozaba porque me sentía útil. Era muy rítmico y captaba muy rápido los movimientos. Tenía las líneas requeridas para un bailarín y podía bailar cualquier estilo. Me adapté inmediatamente a la técnica de Ramiro, sólo el piso me costaba un poco de trabajo

porque tenía las extremidades largas. Fui profesor de la cantera de la Compañía y eso me ayudó a rectificarme técnicamente.

La salida de Ramiro de la Compañía ocurrió en una etapa muy difícil. La Compañía dependía mucho de él: creó coreografías, formó bailarines, artistas, hombres y mujeres con dignidad, hacedores de la cultura. Sacaron a muchos bailarines, sin explicación. Tuvimos muchos directores, algunos duraron veinticuatro horas en el cargo. Uno de ellos decía que la música de *Súlkary* era música de caballitos. Sólo nos salvaron las bases sólidas que, entre todos, habíamos forjado. La llegada de los egresados de la ENA provocó un encontronazo porque a ellos los divorciaron de la Compañía y les propusieron formar otra, pero algunos insistieron porque nos admiraban. Nosotros les mostramos, en nuestros salones, una realidad diferente a la que le habían descrito en la escuela.

Como coreógrafo he recibido premios y elogios como el de Roberto Blanco para *Rombos* y *ofrendas*, que me han emocionado. Pude hacer *El rapto de las mulatas* con original de Carlos Enríquez como telón de fondo, en el centenario del nacimiento del pintor.

El cine me apasiona y me ha traído uno de los sucesos más gratos de mi vida en los últimos tiempos. Jorge Luis Sánchez me pidió que colaborara con él en el proyecto sobre Benny Moré. Lo disfruté tanto que cuando concluyó la filmación me invadió la tristeza. Allí aparezco con Luz María Collazo, mi colega durante estos cuarenta y cinco años.

Fui el último en salir del elenco de *Súlkary* y me preguntaba por qué dejarlo si nadie lo hace como yo. Luego me di cuenta de que la vitalidad y energía del nuevo elenco eran otras. El retiro no fue doloroso porque me sentía preparado como maestro, sabía que tenía mucho que entregar a los más jóvenes, que me continuaría en ellos. No me relegaban, me sentí útil. Las generaciones llegan con otro ímpetu y debes caminar junto a ellas, aunque las fuerzas te falten. Estoy abierto a los cambios. Quiero seguir transmitiéndoles mis conocimientos, sugiriéndoles que lo pasen por su propia óptica. Aunque a veces me dan ganas de irme a mi casa, a escribir.



En teatro como
en todo, podemos
crear en Cuba
José Martí



12 FESTIVAL DE TEATRO

La Habana 2005
del 15 al 25 de septiembre

