

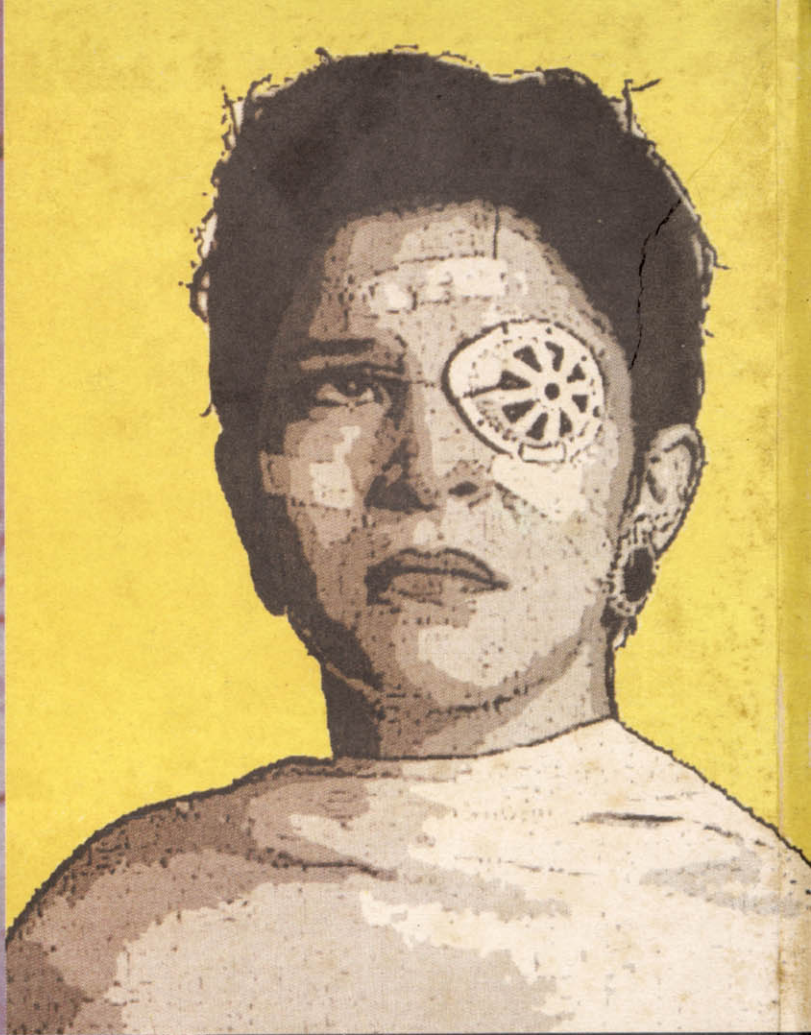
Conjuncto

Teatros de Colombia y Cuba

Mujeres y escena

De donde son los cantantes
de Nelda Castillo





TEATRO MATACANDELAS



" ANGELITOS EMPANTANADOS "

(Historias para jovencitos)



Sylvia Plath en:
LA CHICA QUE QUERÍA SER DIO

Conjunto

Revista de teatro latinoamericano
Casa de las Américas

No. 119 octubre - diciembre de 2000

La Habana, Cuba

Conjunto

La Casa de las Américas, consecuente con su propósito de estimular las expresiones culturales de América Latina, especialmente aquellas que no encuentran cauce bastante para su difusión, creó la revista *Conjunto* dedicada al teatro latinoamericano. Por eso en las páginas de esta revista se recogen críticas, estudios teóricos e informaciones acerca del movimiento teatral latinoamericano, así como textos completos de obras. Creemos cumplir un doble objetivo: ofrecer un campo para difundir lo que hacemos en teatro y romper la incomunicación entre nuestros teatrastas.

Fundador

Manuel Galich

Directora

Vivian Martínez Tabares

Redactora

Nara Mansur

Diseñadores

Pepe Menéndez
Khiustin Tornés

Coordinador de producción

Abel Martínez

Dirección

Departamento de Teatro
Casa de las Américas
3ra. y G, El Vedado
La Habana, CP 10400, Cuba
Teléfonos: 55-2706/07/08/09
Télex: 511019 c amer cu
Fax: (537) 327272 / 334554
teatro@casa.cult.cu
www.casa.cult.cu

Impresa con la colaboración de
Eugenio Barba y el Odín Teatret.

Inscrita como impreso periódico en la Dirección Nacional de Correos, Telégrafos y Prensa. Permiso no. 81224/173. ISSN 0010-5937. Cada trabajo expresa la opinión de su autor. No se devuelven originales no solicitados.
© Casa de las Américas, 2000.

Portada:

Nuestra señora de las nubes, del grupo Malayerba, Ecuador. Foto de Freddy Arango, cortesía de *La Patria*, Manizales

Contraportada:

Viento Teatro, Colombia

- 2 Fernando Duque Mesa
Ceremonial en *performance* de Viento Teatro
- 10 Eberto García Abreu
Santiago García: No soy maestro de nadie
- 19 Joel Sánchez Cabello
Veintiún años sí es algo
- 21 Cristóbal Peláez
Casos y cosas del teatro en Medellín. Cuaderno de reflexiones
- 24 Manizales, treintidós años después
- 28 Vivian Martínez Tabares
Los tiempos siempre han sido difíciles. Diálogo con Charo Francés
- 34 Coral Aguirre
La tradición rota de los chicaleros
- 40 Silvana García
***Apocalipsis 1,11*: una redención por el teatro**
- 46 Julia Varley
La dramaturgia según Dédalo
- 55 Nelda Castillo
De donde son los cantantes
- 63 **Cuba, testimonios de una práctica viva**
Conjunto encuesta a Abelardo Estorino, Carlos Pérez Peña, Carlos Díaz, Carlos Celdrán, Raúl Martín y Antonia Fernández
- 83 Antonio Célico
XII ISTA: las dramaturgias posibles
- 85 Juan Otero Garabís
"Soy lo que co(nsu)mo", antropofagia e identidad en el Caribe
- 90 Yanisbel Victoria Martínez
Titeres del mundo en Charleville-Mézières
- 94 Marilyn Garbey
La vieja Habana de fiesta
- 96 ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS
- 100 ENTREACTOS
- 109 ÍNDICE 116-119
- 112 COLABORADORES

Ceremonial

en *performance*

de Viento Teatro



Fotos: Alberto Torres

Fernando Duque Mesa

Viento Teatro es un grupo creado hace más de diez años, con una labor *sui generis* en Colombia y en toda América, a partir de una propuesta que denominan Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica, y que ha dado lugar a *Hojas de luna* (1993), *Pamuri Mahse* (1997) y *Séi Nake Abasintu* (*Tierra negra madre universal*, 2000), creaciones colectivas sobre las que he venido reflexionando a partir de un seguimiento permanente de la labor y poética del colectivo*, afincadas en el rescate de los valores de la riqueza material y espiritual precolombina, que bebe en las fuentes de nuestras comunidades campesinas e indígenas vivas. Con ellas ha ido configurando un asombroso alfabeto dramático, que día a día crece y se cualifica en cada una de las creaciones referidas. Ha nacido así una forma expresiva que llamaría tragedia post-precolombina, en la que el mundo precolombino es recreado y vuelto a soñar, a partir, tanto de su poesía, máscaras, mapas, indumentarias, mudras, códices y esculturas, como de sus inagotables imaginarios míticos, tan valiosos y hermosos como el legado de la cultura griega.

Estudiar el mundo de Viento Teatro es una labor ardua, ya que es difícil que el grupo acceda a conceder entrevistas o a conversar con la gente del movimiento teatral, la crítica especializada o los investigadores, por su elección de un aislamiento extremo, que se justifica por la naturaleza de su trabajo. Sólo el respeto mutuo por la labor investigativa pudo abrir puertas al diálogo franco y directo entre ellos, como creadores, y yo, como pensador de una historia que se hace día a día, con la mirada distanciada, analítica, necesaria cuando se trata de pensar el teatro.

Dentro de las búsquedas por configurar un teatro de máscara, Viento Teatro estrenó en el Planetario Distrital de Bogotá, *Pamuri Mahse*, con dramaturgia de Alberto Torres y Luz Myriam Gutiérrez y dirección de Alberto Torres, propuesta que he visto evolucionar y enriquecerse en el proceso investigativo a lo largo de tres años. La pieza se presentó en el VII Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en abril de 2000, y llamó la atención de colombianos y extranjeros al descubrir el Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica.

Desde 1492, miles de máscaras precolombinas fueron satanizadas y quemadas por los conquistadores españoles en sus hazañas, como “instrumentos del demonio”; sus constructores chamanes fueron perseguidos, torturados y asesinados por ser portadores, nada menos que de la memoria viva de la comunidad, que había que desterrar a como diera lugar. Si un aborigen era sorprendido en rituales o ceremonias era asesinado; a un español le era cortada la nariz (*sí*), como advertencia y señalamiento perpetuo de su “herejía”, de su traición a los principios del cristianismo.

Mientras tanto, los españoles tuvieron toda la libertad y la licencia a sangre y fuego, para traernos desde España y Europa la brujería..., que no pocos ingenuos aquí y ahora confunden por su amplia ignorancia, con actividades chamánicas y ritos indígenas.

Pamuri Mahse se sitúa dentro del teatro ritual con elementos antropológicos y defiende un lenguaje sintético, condensado, que palpita en lo depurado de las imágenes encajenadas en el espacio escénico con inigualable plasticidad y belleza. Para configurar *Pamuri Mahse*, el grupo de actores-investigadores partió de la mitología y la cosmogonía de los Desana, aborígenes ubicados en el Departamento del Vaupés (en el centro de nuestra Amazonia). Tras larga convivencia con ellos, tomaron el mito de la creación, tal y como está tratado en *Desana. Simbolismo de los Indios Tukano del Vaupés*, del antropólogo y etnólogo austriaco Gerardo Reichel-Dolmatoff,¹ autor de singulares y polémicas reflexiones sobre varias comunidades aborígenes colombianas, y cuyo texto fuera elogiado por Claude Lévi-Strauss.

EL MITO CONDENSADO

Al comienzo sólo estaba el Sol y la Luna y todo era luz día. El padre Sol no era palabra ni pensamiento, él era sólo lumbre, Energía. Era luz amarilla penetrando en todas las cosas. Con el poder de su luz creó el universo y formó el mundo.

Pero el Sol fue también paye y en su morada amarilla, el padre Sol estaba sentadito en su banquito sosteniendo su maraca ceremonial y su vara sonajera. Desde allí organizó el mundo y le dio a cada escalón del mundo un color: le asignó el color rojo de la sangre, de la fertilidad a la Tierra, la morada verde a Axpikon-día, al paraíso que está en el inframundo; la morada azul a la Vía Láctea, que es una zona espumosa proveniente de Axpikon-día.

Desde abajo o desde arriba, desde Axpikon-día o desde la Vía Láctea o la Morada del Sol, el mundo se ve como una inmensa telaraña traslúcida por donde se cuelan los rayos de luz hacia el mundo subterráneo, bañando de color verde —el color de la hoja de coca— los ríos míticos del mundo invisible. Los hilos de la telaraña señalan el camino de las tradiciones y la forma como cada ser humano se dirige en la vida.

Después de que el padre Sol había hecho el mundo, los animales y las plantas, hizo los espíritus y demonios de la selva y de los ríos. Pero al mundo le hacía falta Gente. Por eso, el padre Sol creó un hombre de cada tribu del Vaupés y envió a Pamuri Mahse a poblar al mundo para dar origen a la humanidad.

* Este texto forma parte de un extenso estudio en proceso sobre *Pamuri Mahse* y las manifestaciones del teatro precolombino en América.

¹ Gerardo Reichel-Dolmatoff: *Desana. Simbolismo de los indios Tukano del Vaupés*, Editorial Presencia, S.A., Bogotá, 1986.

Así fue como Pamuri Mahse se embarcó en el gran navío mítico desde su morada subterránea, en Axpikon-día para emprender el viaje por los ríos lechosos bañados por los reflejos de la coca. La gran canoa era en realidad viva, pues era la canoa de culebra Anaconda que no navegaba en la superficie sino en el fondo de las aguas. Tenía el tamaño y la forma de un tambor gigante y su piel de rombos, se contrastaba de luz amarilla y negra. En el rojo del centro interior de la canoa, venían flotando los hombrecitos de cada tribu: Un Desana, un Uanano, un Pira-Tapuya, un Cubeo. Los peces también venían en la canoa, colgados en sus agallas, y los cangrejos pendiente de la cola de la canoa subacuática.

El viaje era muy largo, y como en ese entonces no existía la noche, todos iban cansados. Encandelillados con la luz amarilla del Sol. El padre Sol le había dado a cada hombrecito alguna cosa. Uno de ellos, tenía una mochila

negra bien amarradita, pero como estaba tan curioso se puso a abrirla y miles y miles de hormigas salieron de ella, y fueron subiendo hacia el Sol hasta que cubrieron todos los rayos de luz. Así fue como nació la noche, pero la oscuridad no acababa nunca y era tan intensa que ni los cocuyos que Pamuri Mahse creaba, les dejaban ver siquiera una madeja de luz.

Los hombrecitos comenzaron a invocar a las hormigas para que regresaran a la mochila. Pero ellas no obedecían y se iban multiplicando, y al final, no tuvieron más remedio que pedirle al Sol su ayuda.

El padre Sol cogió su bastón y con él hizo vibrar la mochila desde el interior. Las hormigas por montones fueron regresando, pero como no cupieron todas en la mochila, unas quedaron por fuera, y ellas son las que conocemos y las que hoy cubren al Sol y dan origen a la noche.

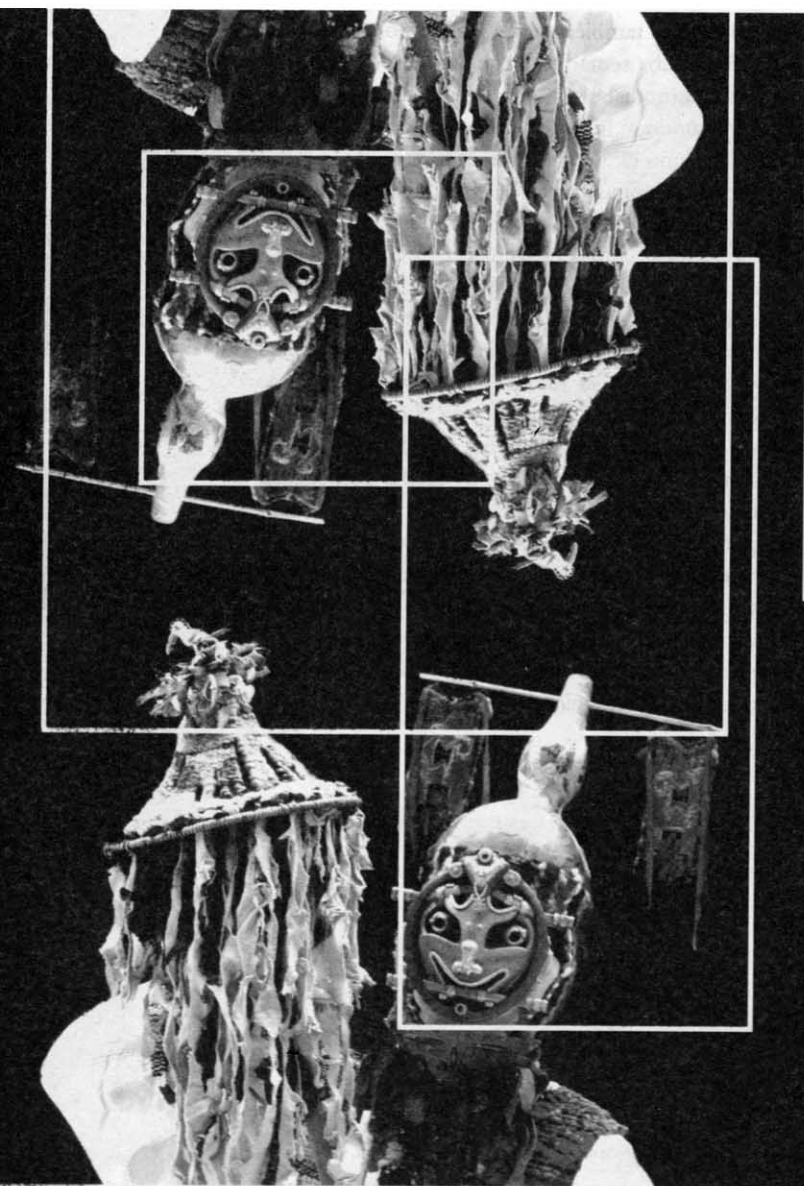
Pamuri Mahse tenía la misión de desembarcar a cada hombrecito en la cabecera de un río. Pero las corrientes aumentaban a medida que iban navegando hacia el nacimiento de los ríos. Pamuri Mahse hizo que las aguas crecieran y se calmaran para poder navegar por el fondo de los grandes raudales y caídas de agua.

Cuando iban ascendiendo, en Ipanore,² se toparon con una inmensa roca horadada,³ la canoa se estremeció, y los hombrecitos salieron expulsados de la cola de la canoa. Pamuri Mahse intentó tapan el hoyo con su pie pero ya todos habían salido. Antes de que los hombrecitos partieran solitarios hacia los montes y los ríos, Pamuri Mahse entregó a cada uno de ellos los elementos que iban a distinguir la actividad de su tribu.

Así fue como al hombrecito Desana le dio el arco y la flecha, al Tukano, al Waiyára, al Neéroa y al Pira-Tapuya le dio la vara de pesca, al Makú le dio la cerbatana y el canasto, al Kuripáko le dio el rayo de la yuca, y al hombrecito Cubeo le dio una máscara de tela de corteza de árbol. Cuando repartió a todos los cubresexos, al Desana no le quedó sino un hilito con que tapan su sexo. Cuando, Pamuri Mahse quiso decirle a cada uno dónde debería

² El mito relata que Pamuri Mahse viaja por el submundo hasta encontrar el lugar sagrado donde dar origen a la humanidad. Halla entre la selva, los montes y los ríos el sitio donde clavar verticalmente su bastón sonajero sin que arroje sombra alguna sobre la Tierra. Ipanore es el sitio ubicado casi exactamente en la línea ecuatorial. Y precisamente, el día del solsticio de verano, cuando el Sol parece detenerse en su travesía celeste, el fenómeno de no arrojar sombra, y marcar el centro y mediodía se hace posible porque es el punto exacto donde el rayo de sol cae verticalmente sobre la Tierra. Así, al hundirse en la tierra fértil, de la punta de su bastón fálico emergieron las gotas de semen divino —el semen del padre Sol— que hicieron poblar la tierra de gente de Colibrí o Espíritu de Viento, de gente Jaguar, de gente Danta, de gente Anaconda. (Nota de Viento Teatro)

³ Para los Desana la roca horadada tiene figura de mujer. En ella está impresa la huella, el acontecimiento primordial de la procreación, cuando una vez los antepasados míticos cohabitaron con la primera mujer. (Nota de Viento Teatro)



llegar y establecer su tribu, el hermanito Desana ya se había ido, y el Canano había subido demasiado escabulléndose entre un montón de nubes en el cielo.

Una vez que Pamuri Mahse procreó y estableció la humanidad en este mundo, para que no se extraviara ni se perdiera, regresó en su canoa-anacóna a su morada subterránea, al mundo invisible donde habita Aspikondía.³

Pero el mito de Pamuri Mahse no es seguido por Viento Teatro de forma lineal ni racional, sino que en buena parte es *reapropiado* desde la *lógica de lo imaginario* –como diría Lucien Lévy-Bruhl– para que aparezca otra realidad, la realidad artística, que escape a la habilidad tradicional para reproducir un texto, en cuanto conjunto de indicaciones más o menos orgánicas, mito al que Viento Teatro contrapone un contratexto para hacerlo dialogar y provocar otras posibilidades, otras lecturas vitales que escapen a lo “natural teatral”, porque “el teatro no es un género literario” –como dice Enrique Buenaventura (1978) cuando toma el alma y el sentir de los grandes cómicos de la *Commedia dell'arte*, como de los más paradigmáticos momentos del teatro universal, en Occidente y Oriente.

ESTRATEGIA FORMAL

Para dar concreción a *Pamuri Mahse*, Viento Teatro creó una especie de rica combinación entre *performance*, teatro y danza capaz de producir una vital y orgánica fusión, con miras a cifrar en claves y simbolismos, a través de búsquedas de mudras nuestras –quién lo creyera, algo que pensábamos patrimonio de la cultura oriental. Este hecho confirma los viajes e intercambios permanentes entre los pueblos de Asia y los habitantes del mágico mundo precolombino, luego denominado América.⁴

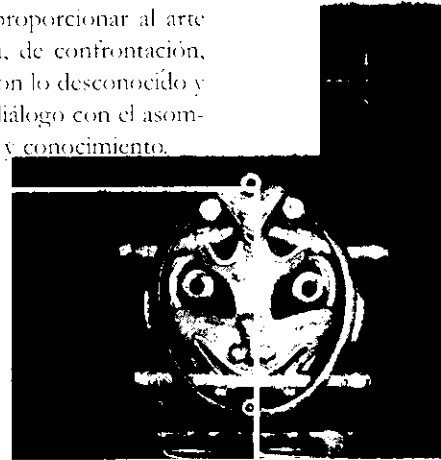
Mudras revisitadas con asombro y cálido amor por Viento Teatro, investigadas y extraídas del olvido casi total de los tiempos míticos, para retornarles, en un arduo proceso de apropiación, parte de sus sentidos profundos, tras seguir sus tenues huellas en los códices y manuales dejados por humanistas. Estas mudras, a la vez, se insertan y articulan en el ritual escénico con cantos, danzas y música, con las que configuran metáforas, parábolas y alegorías secretas, entroncadas en una hermenéutica y simbología bien densa, que es preciso conocer a través de la mitología de los Desana y muchas otras sagas americanas y orientales, que nutren la escena y el arte de la *performer*, como diría Grotowski, Luz Myriam Gutiérrez.

En *Pamuri Mahse* aprecio un muy alto desarrollo de concepciones estéticas como la levedad, la visibilidad o la poética de la imagen, lo ontológico o existencial, el teatro de Tadeusz Kantor, así como el ya referido teatro ritual o sagrado con elementos antropológicos, desde las poéticas de Artaud, Grotowski, Barba y Schechner, fusionadas desde la identidad y la memoria tras cuidadosa observación y estudio, para crear una poética propia. Estas formas expresivas se integran con extraordinaria solidez en uno de los discursos más ricos dentro del heterogéneo panorama del teatro experimental colombiano, cuyo rasgo esencial en las últimas décadas es la pluralidad y la heterodoxia dramatúrgica.

La propuesta estética configurada por Viento Teatro augura la cristalización de lo que llamaran en un primer momento Teatro de Máscara y más adelante Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica: una búsqueda sin concesiones al *marketing* cultural, el neoliberalismo, la rentabilidad y la “eficiencia”, como al mundo superficial en que se encuentran muchos *seudoartistas* hoy.

En esta investigación, Viento Teatro ha estado al lado de las comunidades campesinas e indígenas, sus maestros, hoy distantes en el desarrollo de nuevos intercambios, urgentes y necesarios, gracias a las múltiples violencias que roen y recorren al país con desenfreno y locura demencial. No han faltado amenazas para el grupo, sometido a veces a altos riesgos. Así han perecido, y siguen pereciendo muchos campesinos, hermanos indígenas y comunidades enteras, por el sólo hecho de haberse negado a tomar parte activa en uno u otro bando de esta barbarie sin fin, por negarse a la “lógica” de la guerra.

A Viento Teatro no le importa saberse una solitaria llama en el horizonte de la tormenta, contra el olvido. No pretende ser el teatro de inmensas mayorías que lo secundan; saben que esto en lugar de ser un beneficio bien podía ser a la larga su estrepitoso desprestigio y desgaste, como “aporte” de esta podrida sociedad de consumo. Al Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica no le interesa tampoco instaurarse como moda, ni como discurso acrítico y esnobista, sino como utopía posible, dirigida a explorar las secretas e infinitas máscaras arcaicas. Una utopía que puede proporcionar al arte escénico una mirada vital y renovadora, de confrontación, don y reto de todo gran teatro: su cita con lo desconocido y con el peligro, para entablar un franco diálogo con el asombro y la belleza, como fuentes de placer y conocimiento.



³ Texto inédito de Viento Teatro.

⁴ Cf. Alexander von Wuthenau: *América 500 años de historia*, Editorial Diana, S. A., Ciudad de México, 1995, y Jerzy Grotowski: “El Performer”, *Mixtura*, nn. 11-12, oct.1992-ene.1993, Escenología A.C., Ciudad de México, 1993, pp. 78-81. El reencuentro “algo olvidado” –referido por Grotowski en su artículo– es justamente lo que despierta en la memoria la magia y el arte de la *performance* de *Pamuri Mahse*. Allí está lo real maravilloso de esta creación. Y ese “estado del ser” que se debe tener, como parte del arte del *performer*, el grupo lo entiende y lo indaga desde el mismo rigor del trance, el éxtasis, siendo de mucha utilidad la obra de Mircea Eliade: *Lo sagrado y lo profano*, Editorial Labor, S.A., Ciudad de México, 1994.

Luz Myriam Gutiérrez, en la circularidad de la escena, encarna en su visitación las técnicas del éxtasis,⁶ las precisas danzas del “personaje” ceremonial Pamuri Mahse, e instaura por enésima vez un nuevo ciclo vital, secundada por la música de los Desana relaborada e interpretada por Alberto Torres y Vivian Gutiérrez.

CLAVES SIMBÓLICAS DESDE LA MALOCA AL INFINITO

Pamuri Mahse está escrita en un lenguaje visual por el que viajan otros tipos de mudras y movimientos extraídos de bailes de culturas orientales, como la Danza Chhau y el Bharata Natyam de la India, en las cuales se recurre a antiguos textos y a las esculturas de los templos, elementos que se funden con propuestas de la danza contemporánea. La intérprete Luz Myriam Gutiérrez y el mismo director, Alberto Torres, propician “un recuento a nivel visual del lenguaje de gestos precolombinos, que sugieren la encarnación de personajes naturales terrígenos al igual que míticos (antepasados, animales míticos o dioses)”. El proceso de investigación se encaminó después: “a la etapa interpretativa de selección, combinación, diseño, elaboración de secuencias y composición de las figuras, con la clara finalidad de crear nuestro propio vocabulario teatral.”⁷

Como elemento expresivo para la configuración de *Pamuri Mahse* se tomó un fragmento de lo que sería una maloca de los indios Desana —lugar escogido para transmitir y revivir parte esencial de la cultura de la comunidad. Ese lugar funciona como especie de gran metonimia que nuclea, es decir, donde una de las partes es capaz por sí sola de darnos cuenta cabal del todo, del habitat tradicional, arcaico, formalmente dotado de una rica “tosquedad” o “rudeza” (desde nuestra mirada, que no significa subvaloración, sino conceptualización estética a partir de su expresión visual en el espacio y el tiempo), “tosquedad” que le otorga una belleza especial, cargada de sabia funcionalidad para distintos momentos de la escenificación.⁸

⁶ Mircea Eliade: *Ob. cit.*

⁷ Viento Teatro: *Los rostros del pasado y la máscara de hoy, Pamuri Mahse*, Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura)-Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Bogotá, 1997, pp. 4 y 5.

⁸ Los conceptos de tosquedad o rudeza, con frecuencia son empleados y referidos por diferentes antropólogos, etnólogos y arqueólogos —entre ellos, Claude Lévi-Strauss, Bronislaw Malinowski, Franz Boas y James George Frazer—, como herramientas para expresar un acercamiento a una determinada materia a describir y a analizar, y no como término despectivo.

⁹ El poporo es el calabacito donde el indígena porta la cal extraída de la concha de mar para mezclarla con la hoja de coca en la boca. Cuando mastica la hoja de coca y la cal, forma una bola en su boca, y a esta acción se le llama mambear.

UNA POÉTICA ORGÁNICA

En todas las culturas de Oriente, como en algunas de Occidente, en donde están situadas nuestras comunidades primigenias, encontramos con frecuencia la presencia activa de cuatro elementos ceremoniales: la máscara, la danza, el canto y la música, medios expresivos que configuran una muy sólida y especial unidad indisoluble. *Pamuri Mahse* no es ajena a esta influencia en el discurso de la puesta en escena, como parte fundamental de la esencia de sus búsquedas.

La máscara fusionada por Viento Teatro, que bebe en las raíces de los tairona, habla, es una presencia desde el viaje que se hace danza, movimiento. No obstante este préstamo efectuado por los Desana de los Cubeos, los integrantes de Viento Teatro refieren que la máscara que lleva Pamuri Mahse pertenece a la cultura tairona, y que sobre ella dan su particular interpretación simbólica, estructurada a partir de estudios sobre las culturas que conformaron el mundo tairona (entre ellas, la de los Kogi de la Sierra Nevada de Santa Marta, al norte de Colombia).

La máscara de Pamuri Mahse está conformada por una especie de esfera algo ovalada, de huevo (como concebía el mundo la comunidad indígena de los Kogi), el cual enmarca la figura central de un mono Churuco con el pene erecto, símbolo de la fertilidad. El mono sostiene con sus manos y sus pies el mundo, cuatro puntos de apoyo que serían los cuatro puntos cardinales: oriente, occidente, norte y sur, para mantener el equilibrio constante en la tierra y en el cosmos, ya que todo está relacionado. Los puntos azules son los alucinógenos destinados para *el viaje* a lo sagrado, al mundo mítico de revelaciones en el que existen otras dimensiones, mientras que el tocado superior es un poporo utilizado en la vida de la comunidad para el mameo de la coca.⁹

Ciertas relaciones mítico-simbólicas se desprenden de la máscara, algunas dadas por Viento Teatro, y otras como consecuencia de mis reflexiones: La máscara elaborada en madera con la técnica aborígen tumbaga, que se emplea para el tratamiento de metales y piedras, pertenece a la cultura tairona, situada al norte de Colombia. El mono Churuco es expresión de la fertilidad, el equilibrio, la armonía, las aguas, las relaciones con la luna llena, que se dan aquí como un acto de fertilización, alegoría metonímica escrita en los relieves escultóricos de la máscara, lo que en verdad va a ser la misión dictada por los dioses a su enviado, Pamuri Mahse, quien ayudará a terminar de crear el mundo y a fertilizarlo con su bastón mágico y seminal, trayendo en su Canoa-Anaconda a los hombres de diferentes comunidades indígenas que se desparrraman.

ESCENOGRAFÍA O ESCENOGRAMAS

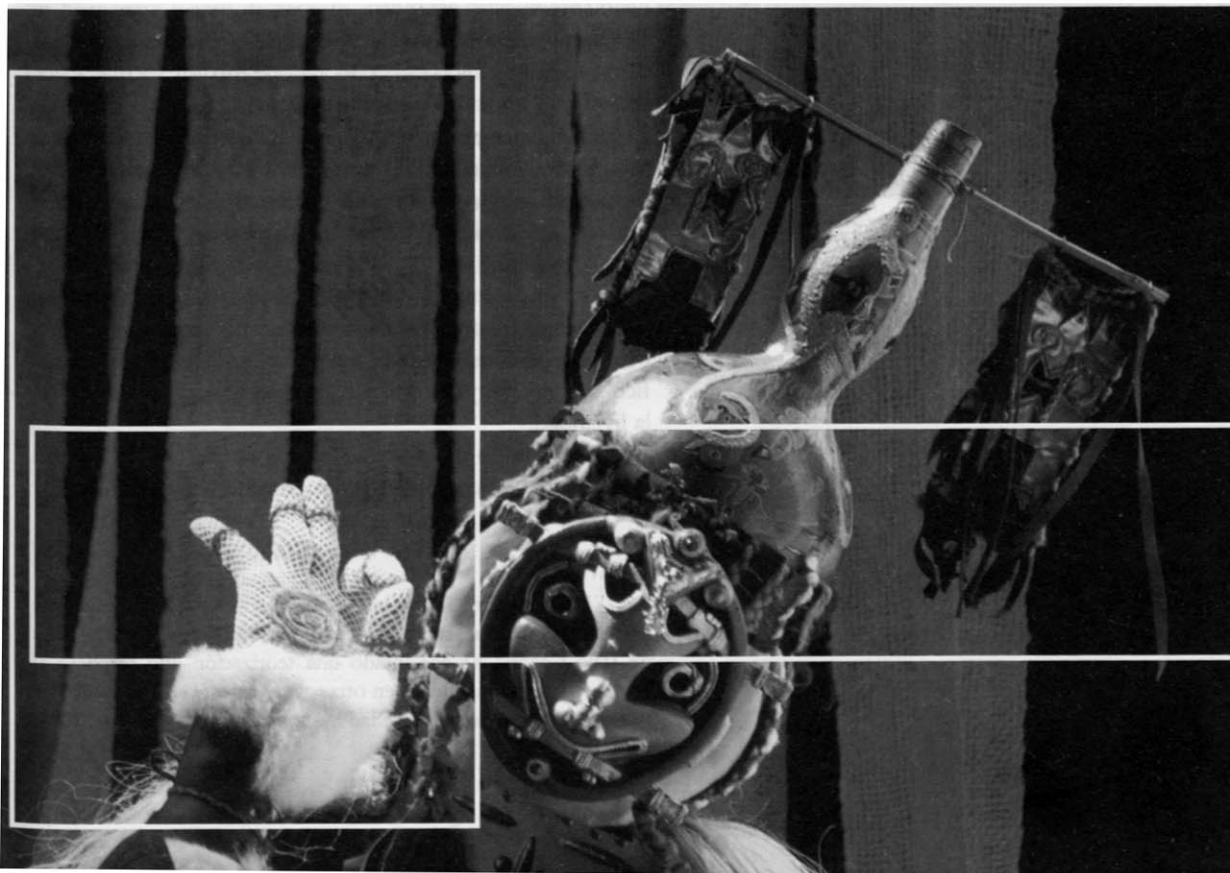
Tras reconocer Grotowski los notables aportes de la mayoría de los escenógrafos del teatro polaco experimental, no plegados ni serviles a las sugerencias de los directores, como suele ocurrir, sino empeñados en propuestas plásticas que sirvieran de contratextos (Artaud) y polemizaran con las textualidades de los dramaturgos, el maestro polaco, no obstante, propuso abolir el concepto de escenografía ampulosa, que niega la importancia discursiva del actor y llena la escena de elementos no necesarios ni sustanciales. El actor,

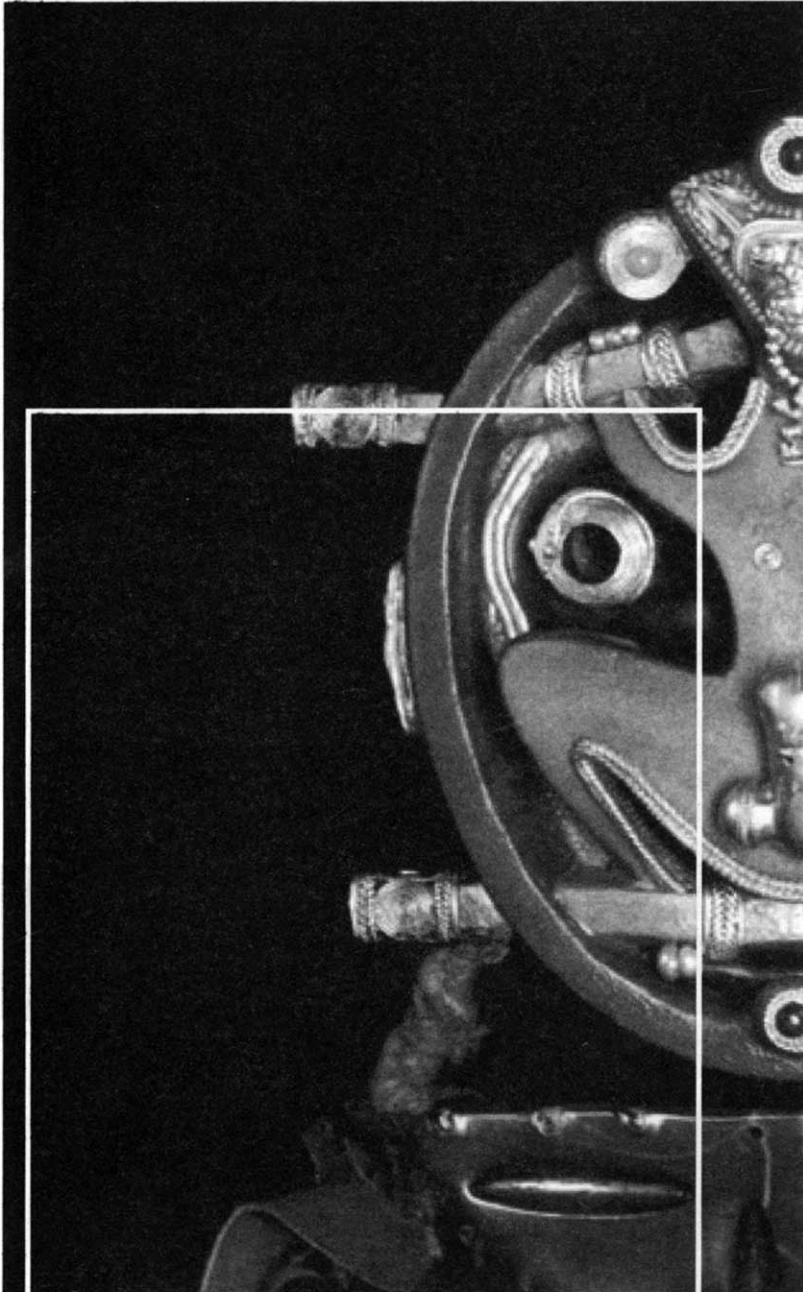
al convertirse en el centro de la representación, estructura de manera continua, a través de sus diferentes expresiones gestuales y corporales, ese discurso físico del que nacen con su particular vitalidad plástica, un conjunto de cuadros vivos. Tal era el arte del gran actor Ryszard Cieslak: emitir desde su poética construcciones escenográficas, sistemas de imágenes efímeras brotadas de su personal *escritura*, que quedan en la memoria de sus compañeros de escena como en la de los espectadores: el pasar de una llama en un sueño.

El sistema de imágenes de *Pamuri Mahse* está integrado de esta manera, discurre desde los escenogramas elaborados por Luz Myriam Gutiérrez en el espacio vacío, de la mano de la poética de Viento Teatro, como desde el arte de la dirección de Alberto Torres, dos lenguajes que se encuentran y concilian en la búsqueda de ese alfabeto precolombino que nos habla con su lenguaje propio, autónomo hoy.¹⁰

Por eso tanto las puestas en escena grotowskianas como las de Viento Teatro no tienen la codificación escenográfica tradicional, expresada en telones ni biombos con decorados que sugieran y den al público referencias espacio-temporales con elementos plásticos alegóricos, metafóricos o parabólicos que “narren” ya un *gestus* social subyacente (Brecht), o condensen un superobjetivo (Stanislavski), con una idea realista y concisa sobre el tema y el argumento de la pieza. Todo esto está descartado. Viento Teatro le “cuenta” al público el mito condensado, la fábula arcaica de los Desana o de los Kogi, en *Séi Nake Abasintu*, con un lenguaje diferente al empleado por otros teatros, porque, fieles a Grotowski, ese es un problema que tiene que resolver el espectador.

¹⁰ Fernando Duque Mesa: “Jerzy Grotowski y la poética del teatro pobre” (inédito, 1998-1999).





PERFORMANCE Y OTRAS POÉTICAS

En *Pamuri Mahse* anoto el desarrollo de seis concepciones estéticas:

El Teatro Ceremonial de la Máscara Mítica, que también podría denominar Teatro Mítico, descrito en este ensayo a través de ciertos elementos que lo componen. En esta poética están presentes los aportes de Antonin Artaud y el teatro de la crueldad, el Teatro Pobre de Jerzy Grotowski, la visibilidad o la poética de la imagen, la levedad, lo ontológico o existencial, el *performance*, lenguaje dramático atado a varios elementos del *happening* —concepciones que rebasan las fronteras de lo eminentemente teatral—, así como el teatro ritual o sagrado con elementos antropológicos, formas expresivas que se integran con extraordinaria solidez para regalarnos un discurso teatral de gran riqueza en el teatro colombiano contemporáneo.

La visibilidad o la poética de la imagen invade todos los hilos que se cruzan en la elaboración y estructuración de la puesta en escena. El tratamiento de los lenguajes del color, las atmósferas, los vestuarios, la utilería, la configuración de las más distintas imágenes arrebatan al espectador para mantenerlo atento y pendiente de cuanto tiene lugar: escenas en las que cada objeto, gesto, movimiento, sonido, palabra, nota musical, por escasos que sean, están pensados de modo preciso para narrar con mesura y elegancia poética. Recordemos que el escritor italiano Italo Calvino habló en sus *Seis propuestas para el próximo milenio* de la exactitud o precisión, que viene a alearse con la visibilidad, propuestas que Viento Teatro toma en cuenta para su *mise en scène*.¹¹

Por su parte, la poética de la levedad se concreta en la serie de materiales que encarnan en la danza y en la amplitud de lo representacional, con mudras, desplazamientos y movimientos muy fluidos y finos, encantadores, que se esfuman por su volatilidad, es decir, que se desvanecen como el hielo ante nuestro asombro.

También participa de la poética de la levedad, la manera como se lleva a cabo esa economía de medios formales por la *performer*, quien dialoga con distintos lenguajes que desde su belleza constructiva contribuyen a instaurar y reforzar ese mundo de la levedad, del no peso de sus fibras alfabéticas, propio de la gran poesía. Me refiero a la forma en que se trenzan los códigos: musical, espacial, gestual, plástico; complementada con los discursos de las máscaras, portadores de una tremenda carga simbólica cifrada, que atraviesa el silencio, el espacio y se conecta tanto con la memoria como con el código lumínico-plástico atado a lo “escenográfico”, la utilería, y el vestuario, hacia el realce y privilegio de la liviandad.

En el campo de la actuación y la danza hoy, la levedad entronca muy bien con las propuestas de Jerzy Grotowski y

¹¹ Italo Calvino: *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ediciones Siruela-Editorial Presencia Ltda., Bogotá, 1989. Sobre las categorías de Italo Calvino he adelantado una teorización con respecto al teatro y su funcionamiento en otras artes, en este sentido véase mi trabajo “La poética de la levedad”, *Conjunto*, n. 105, ene.-abr., 1997, pp. 23-33.

de su gran alumno Eugenio Barba, en lo referente al manejo adecuado del bios, las energías, la prexpresividad, el cuerpo dilatado, el trabajo con los opuestos dialécticos que llevan aquí además a la androginia de Pamuri Mahse al navegar en las aguas misteriosas, enigmáticas, eróticas y bellas de lo masculino-femenino. De igual manera la levedad contribuye a descubrir cómo el actor-danzante o el bailarín puede dar el máximo desde un correcto uso de las técnicas del cuerpo, a partir del empleo de un mínimo de energías, aspectos paradigmáticos en las distintas manifestaciones del mejor teatro oriental y occidental. Estas enseñanzas han sido muy bien retomadas por Viento Teatro, que se nota en el riguroso trabajo de entrenamiento.

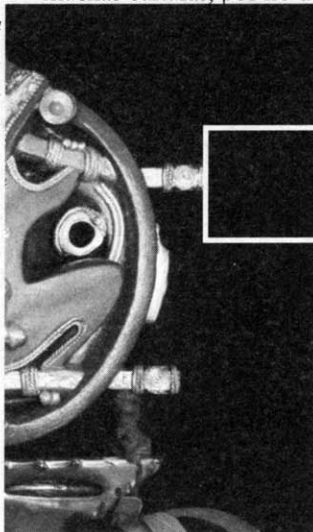
Lo ontológico o existencial se articula también en *Pamuri Mahse*. Esta tendencia, que ya había visto en *Hojas de luna* (1993), con dramaturgia de Alberto Torres y Luz Myriam Gutiérrez, y dirección de Alberto Torres, iba muy ligada a otra poética, presente también en la nueva obra: el teatro ambientalista, que propone Richard Schechner, y preocupado, entre otras cosas, por establecer un nuevo tipo de relaciones escénicas, que concibe la participación de los espectadores en dos sentidos fundamentales y antitéticos: por una parte como distantes, alejados en la relación dialógica con la escena, y por otra, interesado en encontrar relaciones de acercamiento. La dualidad de relaciones persigue reducir un tanto su visión de la escena ritual, alejarla de la ceremonia para darle sentido a determinados intereses, o ya de manera clara venir a posibilitarle su mejor percepción y “comunicación” hacia ella.

En *Pamuri Mahse*, a Viento Teatro le interesa la primera visión de Schechner, el mantenimiento de una relación distanciada con el público, bien marcada y sin ambigüedades. En muchas de las primeras diez o doce representaciones se solicitó a los espectadores que no aplaudieran la pieza, como un homenaje y acto de respeto a aquellas culturas, incluida por supuesto la de los Desana, que cada vez se encuentran en un más inminente abismo de destrucción y desaparición total.

La consistencia está presente en la unión solidaria de los diversos lenguajes que estructuran la escena, en la cual no es posible encontrar fisuras, resquicios por donde se filtren elementos perturbadores, ajenos al discurso de la puesta en escena. Esa cristalización de todos los códigos de su dramaturgia es en sí la consistencia.

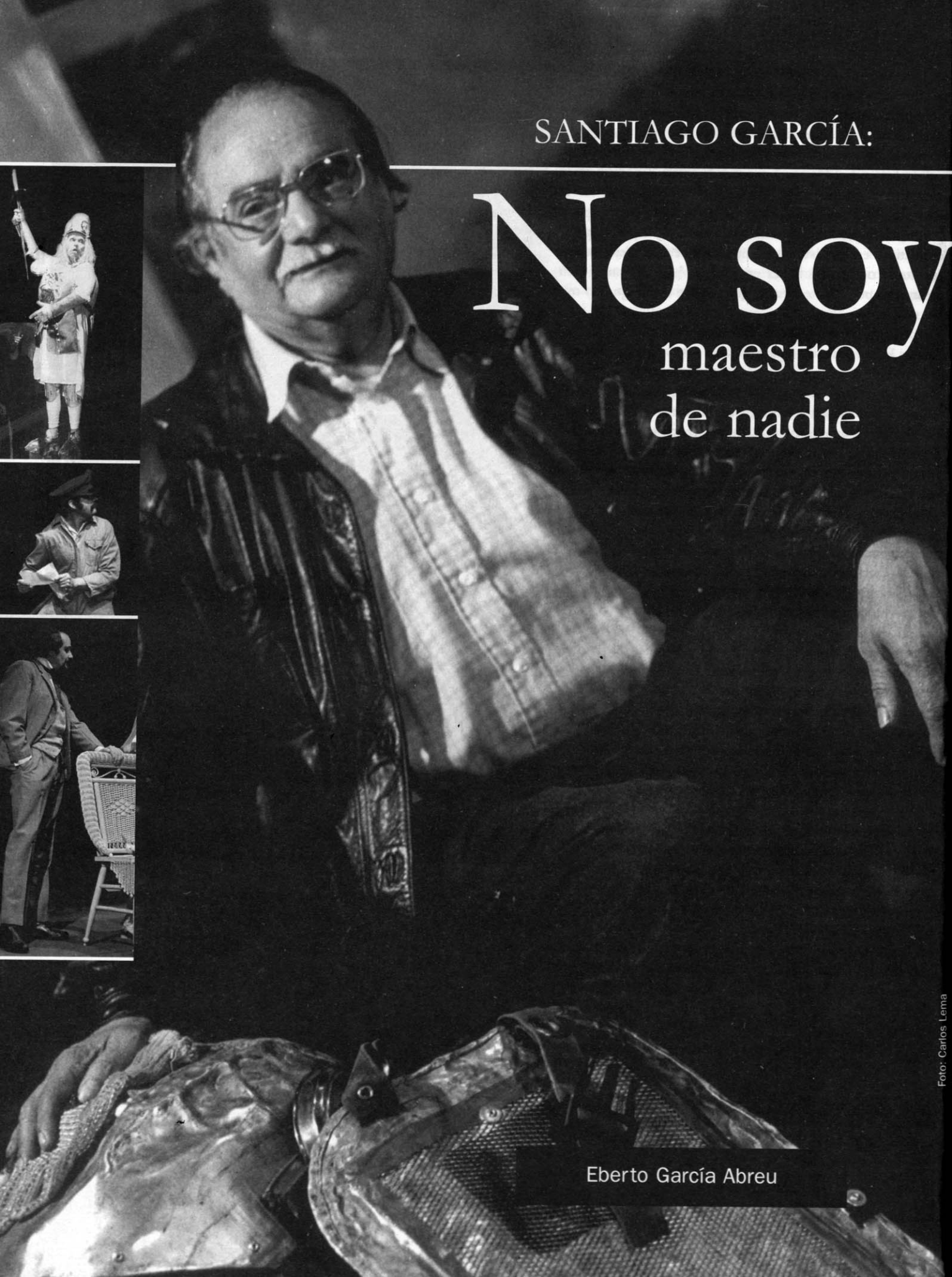
Por otra parte recordemos que en las obras del teatro oriental también son recurrentes este tipo de historias míti-

cas y procedimientos narrativos como en *Pamuri Mahse*, en el Teatro Katakali de la India y el Teatro Nōh de Japón, el héroe del relato es enviado por una o varias deidades superiores a otro mundo, por lo general la Tierra, a cumplir una misión especial, que le permite solucionar el conflicto que lo tiene en dificultades, penando en otro mundo o en las tinieblas. En esa aventura insólita y fascinante revestida de riesgo, el héroe templa su coraje o se desnuda en sus temores y debilidades, o hace alarde de su ingenio para salvar las más adversas e inesperadas pruebas que en su visitación enfrenta. Dramaturgias particulares en las que continuó viendo el desarrollo de la estructura del llamado cuento maravilloso o relato mítico, que permea la base de los imaginarios de muchas culturas, por no decir que de todas. ■



SANTIAGO GARCÍA:

No soy maestro de nadie



Eberto García Abreu

Muy temprano en la década del 80, al comenzar mis estudios en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, con insistente frecuencia escuché los nombres de Santiago García y Teatro La Candelaria. Hablar de creación colectiva, investigación teatral, compromiso social del teatro, dramaturgia nacional y nuevos públicos, magisterio y renovación, suponía necesariamente buscar referencias en torno a Santiago y su grupo. Al mismo tiempo, ello implicaba encontrar las señales vivas de resistencia y creación propias del movimiento del nuevo teatro colombiano y, por supuesto, de la obra de Enrique Buenaventura y Patricia Ariza, entre otros creadores.

Desde aquellos años hasta hoy, he seguido con atención los pasos de quien es sin dudas un maestro del teatro latinoamericano. He visto sus espectáculos en Cuba y otros países, he asistido a sus conferencias y he recibido como herencia valiosa las huellas que su enseñanza ha dejado en el teatro cubano, no sólo por su memorable montaje de *Unclga* (Premio Casa de las Américas 1981), escrita por Albio Paz para el Grupo Cubano de Acero, sino por sus conocimientos del teatro de Brecht que transmitió a quienes serían luego mis profesores en el ISA o por sus diálogos fecundos con los artistas nuestros, especialmente con el Teatro Escambray, colectivo que inspiró definitivamente mi vocación por el mundo de las tablas.

La rica historia del Teatro La Candelaria mostrada en sus espectáculos y el abundante caudal de conocimientos teóricos recogidos en numerosas publicaciones, fueron el punto de partida de mi aproximación al teatro colombiano y especialmente a la obra de Santiago García. El azar ha marcado el rumbo de este acercamiento progresivo hasta llegar al encuentro con el Maestro —como le dicen todos en su tierra— en la propia sede del grupo ubicada en el rico barrio de Bogotá del cual toma el nombre.

La casa del teatro, que es la casa del grupo, está llena de imágenes que recogen momentos importantes de creación y encuentros entre teatristas de diversos rincones del mundo. Esas mismas imágenes advierten del paso del tiempo y de las resonancias propias de las metáforas escénicas que habitan entre los muros de la vieja, re-

novada y abierta casona en la que, gracias a la buena voluntad de un grupo de amigos, me pude encontrar frente a frente con Santiago en medio de los agitados días del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, una lluviosa tarde de abril de este año en el que se cruzan los siglos.

Entre la premura y la larga memoria transcurrió nuestra charla. Sin grandes preámbulos, me vi, más que frente, junto a Santiago, compartiendo un lintito que redujo la distancia que imponen naturalmente el respeto y la admiración por un hombre que es "puro teatro" y sabiduría. Sabiduría de la verdadera, la esencial. La que va sin aceites ni falsos oropeles. La que contagia y estimula para que uno se lance al camino procurando nuevas opciones para este arte enfermizo y apasionante que nos une y, por supuesto, para la vida.

Tras la conversación sencilla, surgieron nuevas ideas. Las palabras comenzaron a enredarlo todo y a crear otros espejismos que supongo se disiparán en otros encuentros venideros y necesarios. El diálogo que aquí reproduzco es casi totalmente fiel al original. A pesar de mis preguntas, de mi voluntad por descubrir supuestos trasfondos y esencias ocultas o quizás, incluso, confesiones trascendentales, cargado de una batería de temas y cuestionamientos importantes, la naturalidad de Santiago, paso a paso, me fue llevando hacia el silencio. Vese que llega justamente cuando las certezas habituales ceden ante las nuevas demandas del saber y que inspira compartir con los otros un momento tan especial, del cual quiero dejar testimonio en estas páginas.



— El Teatro La Candelaria está a punto de cumplir treinta y cinco años de fundado. A la altura de este tiempo, ¿cuáles son, según su experiencia, las principales certezas y los desvaríos más notorios que han marcado el rumbo de la obra teatral y cultural del grupo, que identifican su trayectoria creadora como un proceso permanente y vital?

— Tal vez, desde que empezamos en el 66 nos propusimos unos objetivos un poco intuitivos. Eran utopías que teníamos, pero que poco a poco se han ido, afortunadamente, realizando y el objetivo más importante que tuvimos en ese momento, la gente que fundamos la Casa de Cultura en el 66, que un poquito más tarde se llamó Teatro La Candelaria, fue la de hacer un teatro que sin rebajar para nada la calidad —de lo cual teníamos que preocuparnos mucho— fuera popular. Que pudiera llegar a sectores amplios de la población.

En esa época de los años 60, había esa controversia, la dicotomía de que si uno hacía teatro popular, tenía que bajar la calidad para que la gente lo entendiera, o algo así por el estilo. Lo que era y es una concepción bastante agropecuaria del arte. Pero nosotros resolvimos que se puede hacer un arte de muy alta calidad que sea para cualquiera, que abarque a públicos muy amplios.

Poco a poco empezamos con obras obviamente de autores de afuera: Peter Weiss, Bertolt Brecht, los clásicos, Shakespeare, Kafka. Trabajamos con un repertorio muy universal. Con esas obras que dábamos y con el público que teníamos, que buscábamos y que tratábamos que fuera de sectores populares, un público receptivo, fuimos viendo la vía para que nos guiara hacia donde podíamos ir en busca de esa utopía que teníamos: un teatro de alta calidad y popular.

Al cabo de siete años —con ese público, en 1973, con entrevistas, con la sensibilidad que uno tiene como artista de tratar de detectar qué es lo que quiere el público del arte que uno hace, vimos que era inevitable que para que se llevara a cabo ese objetivo, tenía que ser con una dramaturgia nacional. Y este fue como un segundo objetivo: hacer nosotros nuestras propias obras. Para eso nos ayudó mucho la dramaturgia y la teoría de Brecht. No tanto montar las obras de Brecht, como partir de la esencia brechtiana que va hacia allá. Desarrollar su propia dramaturgia, hacer uno sus propias obras, con los sueños y las historias y el material que le da a uno su propia realidad.

El único medio que encontramos para poder hacer ese tipo de dramaturgia nuestra fue comenzar a recorrer autores de acá como Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, pero muy rápidamente se agotaron el número de obras que había

de autores nuestros, entonces nos tocó a la fuerza a nosotros mismos transformarnos en autores. De actores pasar a autores y así nos apareció la creación colectiva.

Dimos en el blanco, porque obras que habían tenido un éxito muy grande como *Marat Sade* (1966), de la que hicimos ochenta representaciones que en aquella época era un gran éxito, o de Witold Gombrowicz, del que montamos *El matrimonio* (1967), que también tuvo un éxito muy grande con sesenta o setenta representaciones, dimos el salto a cuatrocientas representaciones, con la primera creación colectiva que se llamaba *Nosotros los comunes* (1972), basada en un hecho histórico nuestro de 1781.

El salto que dimos en cuanto a cantidad fue muy grande. Puede que hubiéramos reducido la calidad. Era imposible comparar la calidad de *Nosotros los comunes* con *La buena alma de Se Chuán* (1969), pero la ventaja que había era que era nuestra. Fea, mal hecha, como cuando nace un niño que no tiene dientes, no tiene pelos, baboso, pero es el proyecto de algo que va a venir. Así empezamos.

Primero *Nosotros los comunes*, después *La ciudad dorada* (1973) y la tercera obra que fue un impacto muy grande en el público nuestro fue *Guadalupe años sin cuenta* (1975) que la dimos mil trescientas veces. De cuatrocientas puestas pasamos a mil trescientas, durante diez años de presentaciones con una calidad que nos permitió obtener por segunda vez el Premio Casa de Las Américas. El primero fue una mención con *La ciudad dorada*, que es también una creación colectiva, y la tercera vez que obtuvimos el Premio Casa fue con *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), que también la inscribimos en ese rótulo de creación colectiva y nos abrió a un público muy amplio porque siempre se llenaba la sala. No era una obra político social, marcada con esa ética, sino era una obra para todos los públicos, que muy rápidamente fue aceptada por la misma crítica que le fue adversa al principio. Fue considerada rápidamente como una obra de calidad, con premios en festivales, en todas partes. Entramos en la dramaturgia latinoamericana con esa obra. Salimos de la zona provinciana nuestra, colombiana.

En los años 80 hubo una especie de fatiga con la creación colectiva, porque nos estábamos repitiendo, habíamos encontrado una fórmula muy buena y entonces empezamos a tratar de repetirla y ahí nos detuvimos y empezamos a buscar otros caminos. El camino inverso. El camino de la creación a partir de un texto individual, no de un texto colectivo.

Yo propuse en el grupo una obra a partir de Quevedo, *El Buscón*. Hicimos *Diálogo del rebusque* (1981), que también tuvo bastante éxito. Pero el éxito que cosechaba toda la destreza que tenían los actores en el montaje de la creación colectiva, no en la creación del texto, pero sí en la creación del montaje, a partir de un texto individual.

De ahí para adelante hemos alternado propuestas de textos individuales de los actores. De Patricia Ariza, de Peñuela, de Nohora Ayala, de Badillo; todos han empezado a escribir y vamos alternando ese campo de la creación de textos individuales con la creación de textos colectivos. Después de eso hemos hecho tres creaciones colectivas que también han tenido mucho éxito.

Foto: Hugo





Las presentamos en La Habana: *Un la raya* (1993), a partir de un cuento de García Márquez; *El Paso* (1988), que nos ha funcionado muy bien y es posterior a esta racha de obras de carácter individual. En rasgos generales ese ha sido el itinerario.

—*¿Puede caracterizar la situación actual de La Candelaria como grupo?*

—Paradójicamente en un momento que el concepto de grupo está siendo puesto en tela de juicio y anda de capa caída, nosotros andamos de capa muy arriba, porque estamos creciendo como grupo. Generalmente fuimos doce o trece personas. Un grupo de teatro tiene que ser muy estable, porque si no la continuidad del trabajo, la memoria del grupo como creador, al cambiar las gentes, no funciona bien. Tiene que haber una estabilidad. El grupo debe ser un ensamble estable.

En este momento somos diecisiete. El grupo se ha agrandado como paradoja, y como grupo está más consolidado que hace diez o quince años. No se sale nadie del grupo, a pesar de las tentaciones tan grandes que hay por parte de la TV y de otros grupos para sacarnos a los actores y, desgraciada o afortunadamente, la gente se queda acá.



—*¿Cómo son las relaciones de La Candelaria con el movimiento teatral colombiano de hoy día?*

—Somos un poquito como unos dinosaurios. Nos consideran como animales anacrónicos por el hecho de persistir en lo del grupo y ya quedan muy poquitos grupos en

Colombia. El resto son proyectos.

La Corporación ha perdido muchos grupos, casi todos porque desaparecieron. Es ahora más bien un lugar de encuentro, de controversia, de creación de festivales de la cultura alterna, de la contracultura. Ahora se ha vuelto como un centro de teatro alternativo.

—*Como ha ocurrido en toda América Latina, el teatro ha sufrido un complicado proceso de mutaciones a nivel de cada uno de los países e internacionalmente. ¿Pudiera indicarnos las líneas temáticas y formales, así como las problemáticas fundamentales que distinguen al actual teatro colombiano?*

—Este teatro colombiano se ha complicado y ha crecido mucho. Hace treinta años éramos siete u ocho grupos. En Bogotá había muy poquitas salas. En el barrio La Candelaria, éramos el Teatro Colón, que es del Estado, y este, que fue el primer teatro de carácter independiente que hubo. Hoy hay catorce salas en este mismo sector de La Candelaria.

El número ha crecido muchísimo, en la ciudad hay más de cuarenta salas de teatro y en el país hay como cuatrocientos grupos. Ha habido un crecimiento en cantidad enorme. Quién sabe si se puede decir lo mismo de la calidad. De todas maneras hay una especie de combinación entre cantidad y calidad. Hay un abanico muy abierto de posibilidades. Desde el teatro danza o teatro muy vinculado al carácter experimental o gestual del teatro, hasta el teatro muy lite-

rio, muy ortodoxo, muy académico. Hay un abanico de propuestas que se ha abierto muchísimo.

Han aparecido muchos dramaturgos. Antes había muy poquitos. Esos que contábamos con los dedos de la mano, hoy hacen una cantidad respetable e interesante. Hay muchos concursos. Fundamentalmente lo que hay es mucho público.

En nuestro teatro hacemos más de ciento cincuenta funciones al año y la sala vive llena. En Bogotá hay más de cuarenta salas que tienen un menú bastante amplio y un repertorio interesante y el público asiste. A veces no va o va poca gente. Algunos grupos se quejan de la falta de público. Pero yo puedo decir de una manera muy positiva y optimista, que estamos acompañados de un buen público.

—*¿De lo anterior pudiera inferir que el movimiento teatral colombiano se ha fortalecido y renovado? ¿Qué rol ha jugado en este proceso la crítica y la reflexión teatral, que durante mucho tiempo han acompañado la labor de los grupos y que han aportado importantes conocimientos al desarrollo del pensamiento teatrológico latinoamericano?*

—Con la cantidad y la diversidad tan grande se perdió la posibilidad de que se pueda hablar de un movimiento de teatro, porque hay una diversidad muy grande. Hay un abanico de un extremo a otro de posibilidades muy antagónicas muchas veces. Eso no tiene ningún carácter de movimiento. Puede que seamos unos cuantos grupos que tenemos más o menos la misma dirección, pero no logramos cohesionarnos nunca. Ni en acciones de carácter reivindicativo que deberían unirnos para exigir cosas al Ministerio de Cultura; en estos tiempos es muy difícil encontrar una unidad, de carácter gremial o estético. No la hay. Puede que sintamos que en el futuro hay una amenaza muy fuerte para todo este movimiento como para que podamos unirnos. Como no existe la amenaza, desgraciada o afortunadamente, no hay unidad. Estamos ahí, por la libre, a la buena de Dios.

En cuanto a la crítica hubo un momento que había en los periódicos tres o cuatro críticos que escribían con cierta frecuencia, pero no sé por qué motivos los desterraron de los periódicos. En estos momentos hay uno que otro comentarista de los espectáculos teatrales. La crítica ha quedado muy arrinconada.

La reflexión teórica ha continuado, pero de una manera muy aislada, muy caótica. Yo tenía un centro de investigación permanente en la Corporación Colombiana de Teatro y este año tuvimos que suspenderlo por falta de auxilios y de apoyos. Este año no se pudo, vamos a ver si el año entrante podemos recuperar el centro de investigaciones de la Corporación, que llevaba como trece años de trabajo.

—*Las nuevas circunstancias históricas han introducido cambios en las relaciones entre los pueblos de Latinoamérica. La cultura, y particularmente el teatro, han visto transformados los caminos tradicionales y las vías de intercambio natural entre los creadores y el público. ¿Cómo observa este proceso desde la perspectiva de las relaciones del teatro de su país con los artistas y espectadores de nuestra América?*

—Tenemos puntos de encuentro, que son los festivales a los que concurren los grupos, como este Festival Ibero-

americano de Teatro de Bogotá, en el que hay muchos grupos latinoamericanos, o el Encuentro de Ayacucho, en Perú, en la República Dominicana o Ecuador. Pero los auspiciadores y directivos de los festivales nunca se preocupan por encontrar espacios de convergencia para el teatro latinoamericano, donde podamos hacer evaluaciones, donde podamos discutir.

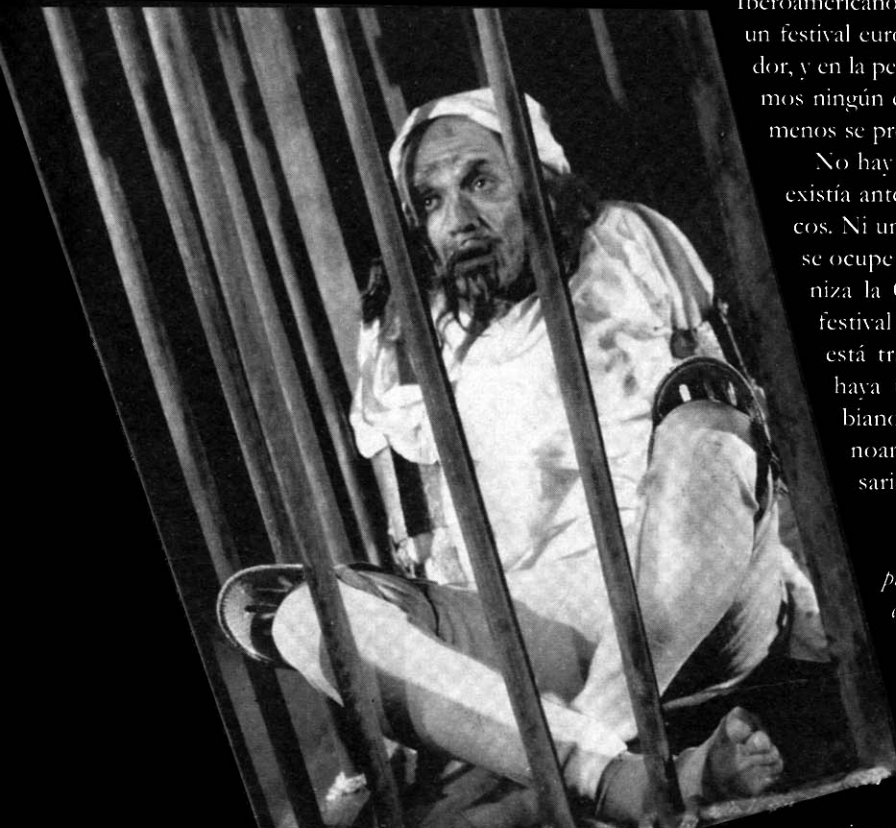
Se puede discutir y hablar más en Cádiz, en el Festival Iberoamericano, que en los festivales de acá. Porque los directivos de los festivales tienen miedo a que nos encontremos, a que el festival se les vuelva político, se les salga de las manos. Como son festivales patrocinados por el Estado, con un carácter muy artístico y cualquier encuentro inmediatamente va a significar actividades que puedan tener un carácter político, han tratado por todos los medios de anular la posibilidad del intercambio.

En este momento, este Festival de Bogotá, que se llama Iberoamericano, no tiene un carajo de iberoamericano. Es un festival europeo con grupos latinoamericanos alrededor, y en la periferia, estamos los colombianos. No tenemos ningún espacio de encuentro. Ninguno. Y los que menos se preocupan por eso son los directivos.

No hay una organización como el CELCIT, que existía antes, que se ocupe de los encuentros teóricos. Ni una organización nuestra, colombiana, que se ocupe de eso. Además, está el festival que organiza la Corporación Colombiana de Teatro: un festival alternativo que ya es el tercero, que sí está tratando de preocuparse por eso, de que haya un encuentro entre los grupos colombianos y un intercambio con los grupos latinoamericanos. Un intercambio que es necesario, urgente.

— En medio de la amplitud y la diversidad de propuestas que enriquecen la escena latinoamericana e independientemente de métodos creativos y lenguajes, puede reconocerse la voluntad recurrente de indagar sobre el tema de la identidad. La identidad comprendida como la necesidad de afirmación e incorporación, valores que tal vez en los años 80 no estaban planteados con tanta precisión e insistencia en las producciones artísticas. Ante los innumerables cambios sociales a que estamos abocados en este cruce de siglos, la reflexión sobre qué somos y hacia dónde vamos vuelve a tomar fuerza necesariamente. En Colombia, ¿cómo se ha manifestado este tema?

— Nosotros hemos visto el problema de la identidad nuestra, como una de las más grandes desgracias que nos ha acontecido en América. Porque la identidad la perdimos desde la conquista a mazazo limpio de aquellos bárbaros guerreros que venían de ochocientos años de luchas contra los moros. De ahí en adelante, todas estas masacres, la imposición tan violenta a sangre y fuego de una cultura foránea, ha hecho que la identidad, o sea, la concepción y el concepto de que esto es nuestro, de que estamos en un país nuestro, ha sido muy difícil, y hoy en día más que nunca. Estamos en una crisis bien fuerte de la identidad en nuestro país.



César badillo en *El Quijote*, 1999

Fotos: Antonuella Ariza y Carlos Lema



Esta guerra que tenemos es producida, precisamente, por una falta de identidad. Eso, de una o de otra manera, se traduce en las realizaciones artísticas que hacemos. Pensamos que esta última obra que hemos hecho, *El Quijote* (1999), tiene que ver con eso. A pesar de que es una obra canon de la literatura universal, Cervantes, Siglo de Oro Español y todo eso, la hemos pensado, como diría el lenguaje de la izquierda, como un operativo de recuperación.

Hemos recuperado para nuestras cuentas a Cervantes. Lo mismo que hicimos con Quevedo: lo volvimos colombiano. Cervantes, y este *Quijote*, a pesar de que no es un asunto folklórico, es nuestro Quijote, nuestro Sancho Panza y nuestro Cervantes. Nos lo hemos apropiado, valiéndonos también de muchas estratagemas, porque de todas maneras el idioma castellano aquí se ha conservado más puro que en España. El castellano que se hablaba en el siglo XVI, todavía se habla en Santander, en los pueblos de Boyacá. En Cundinamarca, uno va a la Plaza del Mercado y los campesinos te hablan español del siglo XVII, más castizo que el español de la península de hoy.

Por eso, esa lengua de *El Quijote* nos suena como nuestra, como la hemos procurado hacer en esta versión.

— *¿Cómo fue el proceso de trabajo para este espectáculo?*

— Después de escribir el texto, luego de muchas lecturas de la obra de Cervantes, la presenté al grupo. A partir de su aprobación, durante dos años hicimos ensayos, buscamos imágenes, encontramos el espectáculo un tanto a la manera de la creación colectiva en la puesta en escena.

— *Con frecuencia he escuchado el comentario referente a que el teatro latinoamericano, si bien ha reflejado con profundidad y valentía el contexto difícil y las vicisitudes de la vida y la historia reciente de la región, no ha logrado a nivel de la escritura y el lenguaje escénico, hallar un equilibrio armónico con las demandas de la producción artística contemporánea. Pudiera pensarse incluso que se ha priorizado el contenido a su elaboración formal, dejando a un lado el hallazgo de un lenguaje teatral latinoamericano, coherente dentro una tradición, estilo o método. A partir de esta apreciación generalizadora, ¿qué opinión le merecen estos criterios?*

— ¡Bienaventuranza! Me parece estupendo que en arte suceda eso. Me parece una catástrofe que encontremos una fórmula de cómo hacer de una manera especial y reconocible el teatro latinoamericano que, imagínate, tiene tantas facetas, tantos países y tantos idiomas. No sólo la manera de hablar el castellano, sino las maneras de hablar el francés o el inglés que hay en todas partes, junto a los idiomas nuestros. En Colombia hay cincuentiséis idiomas, lenguas muchas de ellas vivas y muy bellas.

Tenemos obras de teatro que hablan en idioma guajiño, que es muy lindo, muy sonoro, vivaz y actual. Los guaiños, también tienen su idioma. Hay cincuentiséis lenguas y con formas expresivas, algunas de ellas vinculadas al teatro, como el ingano.

Nosotros montamos una obra a partir de un texto quechua sobre la muerte y el fin de Atahualpa, que está traducida al español. La presentamos en español, pero vinieron unos indígenas de esa región del Cauca, que hablan ingano,

descendientes de los incas y la tradujeron del español al quechua y la mantienen y la presentan entre ellos, con una sonoridad y un resultado estupendo.

Entonces, hay una diversidad muy grande de culturas, de lenguas, de formas expresivas muy ricas que de ninguna manera se pueden unificar. Tratar de que esto tenga una especie de modelo o canon, sería como matar a la gallina de los huevos de oro. Cuanto más diversidad haya y más diferencia, más novedades. Es mejor.

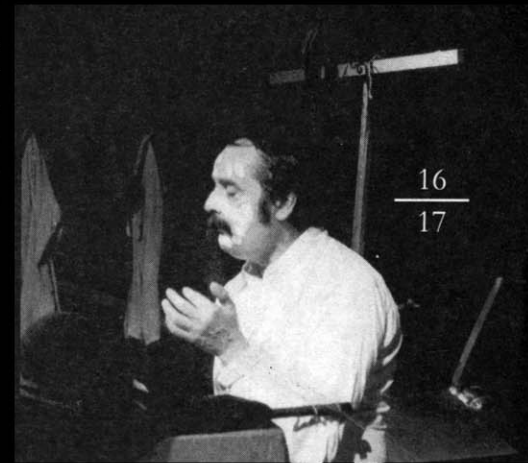
— *A nivel mundial, el teatro contemporáneo desarrolla prácticas modelicas a partir de la revalorización del texto dramático, por una parte, y por otra, profundiza en las potencialidades de la puesta en escena como estímulo primario para el proceso creador. De la interacción entre ambas, han surgido experiencias integradoras que sugieren nuevos caminos. ¿Cómo se inserta la obra de *La Candelaria* y la suya en particular en este debate?*

— Yo creo que en el teatro mundial hay esas dos riveras. El teatro muy gestual heredero de las propuestas de los años 60 y 70, cuando se estaba luchando contra el teatro verbal, y aparecieron las modalidades del lenguaje no verbal; nosotros llegamos a tener una obra muy acabada en ese sentido que es *El Paso*, pues trabajamos mucho la carreta del lenguaje no verbal. El otro extremo que hoy en día está muy de moda, desde hace cinco años aproximadamente, es de nuevo recuperar el verbo, el logos, en la dramaturgia con variedades gigantescas. Pero como si esos fueran dos puntos contrastantes, como dos polos, el teatro gestual y el teatro superverbal.

Nosotros no hemos querido tomar la bandera de ninguno de esos extremos. Hemos procurado hacer un teatro que sea nuestro, que utilice todas esas ganancias de la kinesis, de lo no verbal, de la proxemia, de las ciencias de la comunicación y también hemos tomado los textos, el teatro oral; la oralidad del teatro que viene desde los griegos, la riqueza de la palabra.

En *El Quijote*, hemos querido hacer una reflexión sobre eso. Es un espectáculo que valora mucho la palabra, heredada o basada en la palabra cervantina transformada un poco, pero conservando la seguridad del castellano del siglo XVII y todas las ganancias que hemos tenido del teatro no verbal.

Eso ya es un problema individual de cada creador o de cada grupo. Qué elementos tomar de todo lo que nos aporta la cultura globalizante que nos llena de información, todo ese cúmulo de informaciones que nos vienen de afuera desde muchas culturas: teatro africano, teatro hindú, teatro asiático. Cómo echar mano a lo que sea, para empezar a crear nuestras propias cosas, bien criollas, bien untadas de una cosa de afuera. Sin miedo a robar, sin miedo a contaminarse de otras propuestas o personas. Sin miedo al plagio, porque nunca ha habido ninguna cosa



absolutamente original en la historia del arte. Siempre han sido robos. Los artistas somos los más hábiles ladrones que ha producido la humanidad.

— *Al referirse a la necesidad del desarrollo de una dramaturgia nacional, usted ha dicho que frente a los peculiares problemas que enfrentamos los teatristas de América Latina, debemos encontrar y proponer respuestas originales. ¿Desde qué perspectiva asume este tema?*

— La originalidad a través del robo. El toque, como diría Cervantes, está en saber robar y lo que uno roba saberlo aplicar. De nada sirve hurtar una cosa para después usarla mal. Si se hace semejante transgresión a la propiedad privada, pues que el resultado justifique el medio del que uno se ha valido.

— *En Cuba, Santiago García y La Candelaria son considerados con respeto y familiaridad. ¿Qué impresiones le dejó su último encuentro con el teatro y los espectadores cubanos?*

— La última vez que estuvimos en Cuba, durante el Festival de Teatro de La Habana de 1997, presentamos *En la raya* y *El Paso*. La experiencia del encuentro con el público fue muy buena. Hemos ido muchas veces y esta última vez, a pesar de que nuestro teatro tiene elementos que se han conservado, de todas maneras estas obras tienen recursos de lenguaje bien distintos a *Guadalupe...*, *Los diez días que estremecieron al mundo* o a *Corre, corre, Chasqui Carigüeta*, las obras que habíamos llevado antes.

En la raya y *El Paso* son obras diferentes. Más metidas en la propia realidad que estamos viviendo acá ahora, más contaminadas del narcotráfico, la aparición de los *ñeros*, los habitantes de la calle, del problema urbano. Nosotros habíamos navegado por problemas rurales, pero ya nos metimos en la ciudad. Y ahí encontramos una respuesta muy interesante en el público cubano, que yo creo que está sufriendo el mismo proceso.

En el teatro cubano está apareciendo la ciudad, está saliendo de los mitos pueblerinos, provincianos y metiéndose en el conflicto moderno que estamos viviendo el setenta por ciento de personas que como en Colombia viven en las ciudades. Somos gente que tenemos que padecer y trajar la ciudad. De ahí la temática que tenemos que tratar en este momento. Hemos encontrado que en el público y en el teatro cubano está pasando lo mismo. Bien sea por autores, obras o por movimientos de carácter más grupal, lo cierto es que ya están metidos en problemas como los nuestros.

— *Me gusta mucho su acercamiento a las fuentes populares, que le dan un tono especial al lenguaje teatral, porque permiten no sólo la identificación, la cercanía, la proximidad, sino que basado en esa relación con la cultura popular, uno puede ver el mundo desde otro punto de vista. Todo ello nos permite reconsiderar la inmediatez de los problemas sobre los cuales el teatro está ofreciendo testimonios esenciales.*

— De ninguna manera eso lo perdemos de vista. Pero lo popular quedaba como algo muy amplio que añoraba o aludía a la provincia, al público de la provincia, casi aquel público con el que nos estrenamos. Nuestro público hoy es muy urbano. El sesenta o setenta por ciento de nuestro público es gente joven, estudiantes de las universidades. Un

veinte por ciento son empleados y obreros, y un diez por ciento es público general que viene a vernos. Pero el fuerte es un público joven y de ciudad, que tiene unas visiones, un lenguaje y un habla que se vuelve el correlato de lo que estamos haciendo.

— *Tanto en Colombia como en Cuba y otros países, usted goza de un merecido aprecio, por el alcance de su labor creadora y por su magisterio que, al cabo, son aspectos indivisibles. Como Galileo, el entrañable personaje de Brecht, usted también tiene numerosos discípulos y seguidores. Desde la responsabilidad que esa condición natural implica, ¿tiene alguna observación especial en estos momentos de su consolidada carrera y de su vida?*

— Yo pienso que no soy tal maestro de nadie y que en cada experiencia que estoy acometiendo vuelvo a quedar en pañales. Vuelvo a empezar.

No me siento que he llegado a ningún lado y menos que soy maestro de nada. Porque ser maestro en arte es un despropósito puesto que el arte no busca reglas ni verdades, ni postulados como ciertos. La certidumbre en el arte es una paradoja. El arte lo que hace es romper las leyes y estar siempre empezando. No es el objetivo del arte la búsqueda de la verdad, ese es el objetivo de la ciencia o de la filosofía. En arte, lo que buscamos es la vida y los conflictos más profundos que tiene la existencia. No vamos a dar recetas de cómo vamos a solucionar esos conflictos, sino que las gentes los sepan ver. Donde no hay conflicto, generalmente sí lo hay, y el arte muestra a las personas que se han descuidado, que se olvidan —como decía Brecht— poderlos visualizar. Quitar esa nata que cubre los problemas. Eso es lo que hacemos y ahí no hay fórmulas. No hay verdades, no hay reglas.

Pues si no hay ni fórmulas, ni verdades, ni reglas, no hay maestros. Yo no soy ningún maestro. Si fuera maestro sería para decir que hay que abominar de los maestros y de las fórmulas y que siempre hay que tener la actitud del que empieza y del que encuentra el arte como una hoja en blanco.

— *Hace unos años, en Cádiz durante la celebración de un Festival Iberoamericano de Teatro, le escuché decir que para usted la Historia y el pasado se sitúan frente a nosotros porque es todo lo que ya hemos visto. Es lo que hemos vivido. Hoy, en medio de tantas mutaciones físicas, culturales, ¿cómo imagina o desea el futuro de su trabajo personal y del teatro?*

— Yo quisiera decir como un sabio oriental que todas las mañanas invocaba a los dioses para suplicarles que no le permitieran vivir en una época interesante. Es decir, en una época llena de conflictos como los que vivimos ahora. En Colombia en este momento vivimos una época interesante. Una época de guerra, una época terrible llena de material para hacer novelas, películas. Como la época del oeste norteamericano, en que había montones de muertos, de injusticias y de masacres; de ahí se sacó material para novelas y películas. Aquí estamos llenos de ese material, estamos viviendo una época interesante y yo quisiera que en un futuro no viviéramos en este tipo de época. Que hubiera una coherencia de criterios y de objetivos que se estrellen, que haya una dinámica distinta de propuestas para desarrollar la vida en los conflictos. Que no desaparezcan los conflictos, pero que sean coherentes, no tan absurdos como los que vivimos hoy. ■



Ante continuas amenazas de cierre que soporta el Teatro Matacandelas, de Medellín, Colombia, desde hace más de dos años, el grupo no detiene su actividad: los espectáculos permanecen en cartelera y en su sala para ciento veinte espectadores hacen temporada continua durante todo el año. Además de la programación principal de jueves a domingo, los viernes organizan conciertos de música o espectáculos danzarios, los domingos por la mañana, teatro para niños, y por la tarde, cine en dieciséis milímetros.

Con más de veinte años de fundado, Matacandelas representa dramaturgias diversas: la creación colectiva, patrimonio nacional, y textos de Chejov, Lorca o Ionesco. El grupo presenta una sola temporada al año, del 1ro. de enero al 31 de diciembre. En 1991 la agrupación fue declarada Patrimonio Cultural de la Ciudad, y uno de sus tantos espectadores les dijo alguna vez: "No se puede acabar porque es memoria y símbolo de Medellín".

Según su director Cristóbal Peláez, hay tres maneras de mantener económicamente vivo un teatro: a través de convenios con entidades oficiales y privadas, inexistentes por la crisis económica; por la venta de funciones, que nadie compra por la misma razón; y por la taquilla, que se ha reactivado ante el aviso de posible cierre pero que no alcanza para cubrir las necesidades.

El grupo tiene doce obras en repertorio: *O marinheiro*, a partir de poemas de Fernando Pessoa, *Juegos nocturnos*, de Jean Tardieu, *Angelitos empantanados*, de Andrés Caicedo, *Doña Rosita la soltera*, de Lorca, la creación colectiva *Hechizerías*, y su estreno más reciente *La chica que quería ser Dios*, a partir del imaginario de la poeta Sylvia Plath, entre otras. "Sería fácil dedicarnos a otra cosa", dice Peláez refiriéndose a grupos que sobreviven trabajando con discapacitados, ancianos, como recreadores o profesores y que hace rato no tienen tiempo para hacer lo que los hizo unirse. "Nosotros queremos seguir haciendo teatro, ese es el sentido".



VEINTIÚN AÑOS SÍ ES ALGO

Joel Sánchez Cabello

Veintiún años sí es algo... le diría a Carlos Gardel Epifanio Mejía (una especie de personaje pintoresco como el cubano Samuel Feijó, pero antioqueño) sobre todo si me refiero a una institución del teatro colombiano: Matacandelas

Black out. Candilejas que se encienden de a poco.

En escena comienza la obra, arranca la banda sonora (que no se detendrá hasta hora y tanto después), se activa el vuelo de los sueños, la dramaturgia "cerradita", las luces dirigidas (casi siempre) al actor creando áreas definidas, apenas se hacen los ambientes generales, limpieza meticulosa del(los) actor(es), cadenas de acciones construidas minuciosamente (sin vestigios de error en su organicidad e imagen plástica), dominio total del espacio, las máscaras "discursean" y comunican cada instante, el momento climático, las soluciones, una, dos, tres: *Black out*.

Aplausos sinceros y muchos.

Comienza (¿por qué no? después de la función) la magia de la tertulia y la bohemia en el Café de Matacandelas, un espacio imprescindible para el público de Medellín.

En las décadas de los 80 y 90 el teatro paisa, junto al bogotano y el caleño, marcó el rostro y la estética de la escena en Colombia. Constantemente se mezclan y revuelven nombres como La Candelaria, Enrique Buenaventura, Santiago García, Tecal, Cristóbal Peláez, TEC y Matacandelas, entre otros, junto a historias que estremecen de dolor: José Manuel Freydel. En los duros años de narcoterrorismo en Medellín, Matacandelas no vaciló en agrandar sus puertas y sus convocatorias: "Vale más un espectador en tiempos de guerra que cien en la paz", fue la máxima. Políticos, representantes de organizaciones sociales rogaban a los histriones que no dejaran de hacer teatro, que el "pueblo" necesitaba arte en *tiempos duros*.

¿Quién cuida ahora, quién responde porque Matacandelas no se vea obligado a cerrar sus puertas? ¿Se acabaron los *tiempos duros*? Cristóbal Peláez defendió así el sentido del grupo en el coloquio Cultura y Convivencia, celebrado en Medellín:

Si la cultura es el *añadido* del hombre, nosotros, en medio de los feroces tiempos que afrontamos, [...] no nos preguntamos qué podemos *añadir*, sino qué podemos *restar* para que la flor de la poesía se levante del estiércol.

Uno que se ha pasado casi toda la vida metido en la oscuridad de los teatros hurgando fantasmas y persiguiendo infancias, mal podría hoy hablar a nombre de gremios o configurarnos como expertos o representantes de la cultura. Pero las pasiones son aptas de una defensa y el amor inequívoco por ese arte modesto que practicaron los abuelos de Shakespeare, Esquilo y Brecht, nos apartan de la generalidad cultural para hablar sobre lo particular: la preocupación por grupos teatrales que han representado una opción para la ciudad y que hoy especulan con la posibilidad de seguir existiendo.

Y sentencia Brecht:

Cuando los de arriba
Hablan de paz
El pueblo llano debe prepararse
Para la guerra.
Los de arriba se han reunido.
Hombre pequeño,
Prepara tu testamento.

Medellín, hermosa dama narcisista de la montaña, presidida en sus plazas centrales por gordas de Botero (a veces en peligro de ser vendidas o voladas), convulsa hasta la médula en sus dos últimas décadas, de mujeres sencillamente mágicas; tiene una utopía que cuidar, puede llamarse Juan David, Chava, Jaime, Cristóbal, Dieguito o Paulina; llevar por apellidos Londoño, Ospina, Arango, Restrepo, Jurado o Peláez; los paisas les dicen Matacandelas. Puede apellidarse, también, Lorca, Brecht, Caicedo o Ionesco, títeres, cine, lecturas, música (y humor, por qué no), comedia, taller, fantasía; los colombianos le llaman Matacandelas.

Y está a punto de morir.

“El momento más grave de mi vida no ha llegado todavía” leo los graffittis de los Matacandelas, que recuerdan a César “Espergesia” Vallejo. ■



CASOS Y COSAS DEL TEATRO EN MEDELLIN

Cuaderno de reflexiones

Cristóbal Peláez

Via un actor (llamémoslo así por comodidad semántica) envanecido, con voz impostada, engrandecido, supertenaz y se me vino urgente el recuerdo de los datos de una galaxia compuesta por cien mil millones de estrellas (¡cien mil millones!) cuyo diámetro es cien mil años luz (¡cien mil años luz!) y este pendejito mientras tanto se movía y se retorcia tratando de hacernos creer que era una maravilla cósmica.

El teatro en Medellín empieza a recular, empiezan los equipos de producción a mostrar grandes debilidades. Si se quiere sobrevivir como grupo y entidad, el teatro debe ayudarse con programación de cine, talleres, exhibición de pinturas, programación musical, vídeos; terminaremos todos los teatros de Medellín convertidos en Casas de la Cultura: arte francés, decoración, floristería, peluquería, acuñadas con venta de materas, aguacates y haciendo hojales y zig-zag (pasamos trabajos a máquina, fotocopias, se aplican inyecciones, si hay obleas, venta de cremas, preparamos sombrillas).

Habría otra alternativa: que todos los actores se retiren del teatro y se dediquen a redimir en comunas y barrios con pedagogías de sensibilización y reinserción.

¿Y la investigación qué?

¿Y la producción de obras teatrales de buena facturación qué?

¿Y el tiempo del artista qué?

“En el artista el ocio es un trabajo y su trabajo es un reposo”

La pléyade de profesoristas, talleristas, induccionistas, sensibilistas, creativistas y el trabajo a destajo didáctico y pedagógico están sacando mucho sensible, mucho estudiado, mucho capacitado y el teatro... de... para abajo.

¿Qué hacer?

Primera llamada telefónica: “Necesitaríamos que ustedes nos presenten una obra teatral que a) no sea muy larga, b) que sea bien “charra”, c) que no sea muy “tecnológica”, pues sería para presentar en un patio a mediodía, d) que el tema sea instructivo para enseñarle a niños y adultos a no contaminar los ríos, a ahorrar agua, a no tirar pólvora, a no pisar la grama, a cuidar la naturaleza; que hable sobre los peligros de la drogadicción, el alcoholismo y las malas compañías; que ojalá se refiera a la convivencia ciudadana y que finalmente, y lo más importante hable de la paz, ya que en el sitio a donde van hay mucha chumbimba. Ah, y lo más importante, que no sea muy costosa la representación porque como usted bien sabe estamos en una auteridad debido a que el presidente saliente dejó el país quebrado.

Reacción a este lado de la línea: ¡Plof!

Se acabó el Festival de Teatro Juvenil de Envigado, un evento avalado y organizado por El Ágora. Allí se reunían un centenar de jóvenes a montar teatro participando de una fiesta de los sentidos. Los muchachos, en representación de su respectivo colegio, acudían anualmente deseosos de mostrar su punto de vista a través de obras de su propia inventiva y a veces con decorosos montajes de autores del repertorio universal.

Becas y premios, estimulaban el hacer. En nuestro concepto este Festival representaba uno de los certámenes con mayor posibilidad recreativa, pedagógica y creativa del Departamento. Pero no, de pronto el Municipio, que respaldó varias ediciones, consideró que eso no servía para nada, que eso era pura perdedera de tiempo y de plata y retiró todo su apoyo. Normal. Qué importan todos esos jovencitos bullidosos, alborotados. ¡Que cojan oficio!



¡Teatros de Medellín uníos a comprar la nueve millonaria!

¡País de cafres, pueblito de mis cuitas, no merecéis a Fernando González, ni a Débora!

El Teatro HORA 25, dirigido por Farley Velásquez, se constituye en uno de los casos raros en medio de la crítica situación. Sube cada día su nivel artístico, se vigoriza como grupo, como reunión y cooperativa de talento y disciplina, permanece, como las ratas (fe de ratas) —a punto de sin luz, sin agua, sin teléfono— sobreviviendo y ¡milagro!, creando. Están concertados con la Alcaldía por dos millones de pesos anuales. (Sin comentarios). Son doce muchachos deseosos de vivir en la plenitud de la creación artística, de perfilar una buena oferta de arte y reflexión. Y no, la ciudad callada, muda, inerte, yerba, sin respuesta.

Así viven y mueren los jóvenes de mi ciudad.

Pero ahora ya se volvió moda en Medellín y sus teatros (favor leer en voz baja): “No podemos hablar hermano, porque ellos, los del gobierno, se enojan, y entonces enojados y conociéndolos como son, nos desconciertan. Mejor callémonos”.

Y los del gobierno: “Ustedes los del teatro son muy de buenas, porque no iba a haber plata para nadie, pero hicimos un esfuerzo y, vea, algo resultó”.

(Se me viene el recuerdo de la millonaria que “sostiene” el convento de monjas de *Entre tinieblas*, película de Almodóvar, filántropa a la cual “no se le pueden dar disgustos”, una especie de merengue que se deshace a la menor húmeda caricia).

Las noches de fin de semana sin las obras de teatro de El Pequeño Teatro, Fanfarria, Exfanfarria, Casa del Teatro, Hora 25, Teatro Popular de Medellín, Oficina Central de los Sueños, Manicomio de Muñecos, Matacandelas, Teatro de Seda, La Casa del Cuento, Nuestra Gente, La Polilla, El Fisgón... serían noches sin fortuna, noches sospechosas.

Pero alguien de teatro alzó la voz y dijo: “Cesemos la actividad teatral, vamos a ver cómo se ponen las noches de Medellín sin nada de teatro”.

Otro dijo: “Un paro de teatro sería tan eficaz como una huelga de jubilados”.

Otro dijo: “A las armas”. Y eran puros fusiles de utilería.

¿Qué hacer?

Segunda llamada telefónica: “Necesito grupo de teatro bueno, bonito y barato para amenizar fiesta popular en parque. ¿Cuánto me cuesta?”. “Vale tanto”. “¡Ah, carajo, por una tercera parte mejor me contrato un grupo de vallenato que me toca casi cuatro horas, me pone contenta a la gente y me la pone a tomar cerveza, que es lo que necesito”.

Reacción: Tiene razón el vendedor de cervezas. (Si no fuera vendedor de cerveza sería un Modigliani).

(Paréntesis: En Bogotá graffiti sobre una pared del T.P.B. en venta: “Mira amor, un sueño menos”.

¿Pero, bueno, es realmente importante el teatro? ¿Sirve para cosa alguna?

¿Pero, bueno, es realmente importante el teatro? ¿Sirve para cosa alguna?

Imaginémonos a Medellín todo cacharrerías, todo almacenes exitosos, todo ventas ambulantes, todo chicharronerías, todo estanquillos, todo fritangas, todo compras y ventas, todo automóviles, todo motos.

¿No hace falta por ahí algún pequeño rincón para el sueño, para la locura, para compartir angustias, para atisbar a alguien representando a otro, un pequeño cubículo para el símbolo, pequeños lugares para perseguir belleza?

Señale con una x

- Sí
- No
- Tal vez
- No sabe, no responde.



Fotos: Oscar Botero

Estuve de acuerdo y le respondí: es verdad, no tenemos como ustedes los españoles un acueducto de Segovia de construcción romana, no tenemos edificios del siglo XII, un Alcázar, un Toledo, tenemos sí en cambio instituciones culturales del Medioevo, personas y gobernantes con mentalidad siglo XVI.

Tercera llamada telefónica: "Desearía que su grupo estuviera con la obra tal y tal en nuestra programación cultural, pero sólo tenemos tanto de presupuesto". "Ese presupuesto es muy bajo". "Sí, lo sé, y sé que esa cantidad es un insulto para su trayectoria y su calidad, lamentablemente sólo eso tenemos porque debemos programar muchas cosas al bulto. En ese caso me contrataré algo por ahí que se ajuste a ese presupuesto".

Reacción de respuesta: Espere las promociones de las grandes cadenas.

Mucho más barato es programar uno tras otro y repetitivamente videos. Y abajo con la infaltable coletilla: "¡Así la institución X cumple con la actividad cultural, cha, cha, chan!".

La cultura y la expresión artística: etiqueta y reglas de urbanidad.

Y los amigos preguntan: ¿Qué tal es "vender" teatro?
Respuesta: es como ofrecer epidemias.

No obstante Medellín alcanza ya los dos millones de habitantes, es ya una ciudad grande. No tiene, no tendrá nunca una gran compañía de teatro. Sólo proyectivos.

Un productor español de teatro, Manu Aguilar, me dijo en cierta ocasión: "Es increíble la incapacidad que tienen ustedes para desarrollar ciertos aspectos de la cultura, en este caso el turismo. Por ejemplo: ¿Por qué su región no tuvo la lucidez de convertir la Cárcel La Catedral en un gran centro de atracción para el turismo? Hubiera sido muy interesante que Colombia y el mundo tuvieran acceso a un lugar donde estuvo recluida esa gran leyenda que es Pablo Escobar. Y sobre todo porque Medellín tiene pocas cosas para mostrar.



A propósito de ello, el plan estratégico de Medellín para quince años carece de una palabrita: TEATRO. Se mencionan algunos establecimientos (los establecimientos no son arte), y se habla de cultura así: "Los paisas, como tradicionalmente se les conoce, se caracterizan por su espíritu hospitalario y reconocida ética de trabajo, constituyen uno de los grupos de mayor identidad regional y, por ello mismo, presentan un gran potencial de convocatoria en torno o causas de interés colectivo". Y nada más.

¿Qué se dijo ahí? Despachado el asunto cultura, nada sobre expresión artística. "Un ojo en blanco no me dice nada" (Nicanor Parra).

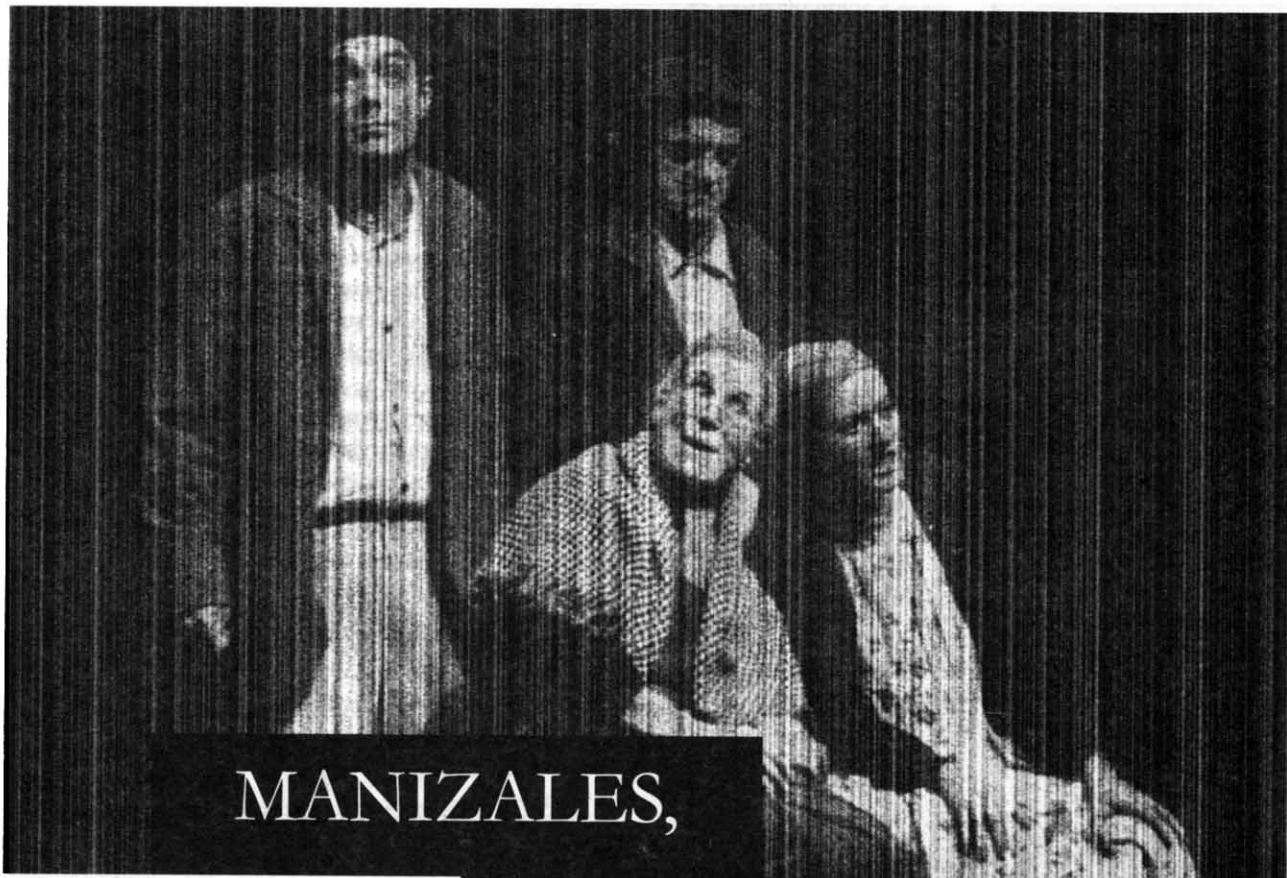
En Medellín se cree que al turista extranjero lo único que se le puede ofrecer es meterlo en una escalera llena de borrachos a tocar raspa y a tomar aguardiente. Rico Medellín de noche. Se me suben los colores a la cara.

Hombres y mujeres de teatro, es hora de mirar nuestro rostro en el espejo: empieza a aparecer un pordiosero.

¿Qué hacer?

Estamos en el quicio de un próximo milenio. ¿No es hora de hablar? ¿Tendremos en el próximo tanto tonelaje de estupidez como en el pasado? "Hemos guardado un silencio bastante parecido a la estupidez".

"A los pobres hay que apalearlos para que se rebelen".
(Baudelaire)

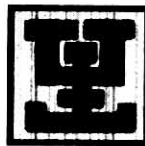


MANIZALES,

treintidós años después

Para cualquier teatrista de América Latina, Manizales ha sido una referencia asociada al Festival que ha trascendido por la leyenda de sus animadas discusiones en torno al papel del teatro y por constituir el espacio de movimientos teatrales definidos por proyectos sociales compartidos a nivel de la región. Un Festival fundado hace treintidós años, si no el más antiguo, pues la Casa de las Américas convocó desde 1961 a los Festivales de Teatro Latinoamericano, sí el que puede exhibir una continuidad mayor.

Con una programación de estimable calidad, impresionante respuesta del público local aún en los horarios menos habituales, y a medio camino entre el propósito de estimular un espacio de diálogo más allá de los escenarios, y la incertidumbre provocada por la reducción de concertaciones económicas y por anuncios de nuevas y excluyentes políticas de subsidios provenientes del Ministerio de Cultura, transcurrió la XXII edición del Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales. Celebrada entre el 7 y el 15 de septiembre pasados, convocó, al decir de su director Octavio Arbeláez, “una muestra de espectáculos representativos del momento que vive la escena del continente”. Así, estuvieron presentes una treintena de montajes que incluyeron el teatro de calle, a cargo de grupos procedentes de Argentina, Brasil, Cuba, Colombia, Chile, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá y Perú.



Nuestra Señora de las Nubes, escrita y dirigida por Arístides Vargas con el grupo Malayerba de Ecuador, y *Antígona*, el unipersonal de Teresa Ralli, con textos de José Watanabe y dirección de Miguel Rubio, del grupo Yuyachkani de Perú, sedujeron al público desde lenguajes minimalistas que se afirman en las excelencias del trabajo de los actores.

“Malayerba hace sus buenos oficios con una poética que le caracteriza, [...] y su literatura es a veces realista, con claras pretensiones sociológicas, otras a través de la metáfora, la imagen literaria o dramática corresponde a la ambivalente sugerencia de la polisemia”, escribió Rubén Darío Zuluaga sobre *Nuestra Señora...*, mágico encuentro de Charo Francés y Arístides Vargas con los espectadores que colmaron las tres funciones en la sala de la Universidad Nacional, y Carlos Arturo Gallego Marín apuntó cómo “se nos muestran recursos escenográficos esenciales: Dos maletas en cuyo interior cabe la vida, mientras las luces hacen el resto.”

Acerca de *Antígona*, precisa hasta la perfección en el control de la energía por parte de la actriz, y concentrada en una alternancia de roles que estallará al final, con la culpa de Ismene, como gesto social rescatado, Fernando Duque Mesa comentó:

Uno de los rasgos fundamentales con que cuenta toda la concepción de la *mise en scene* y de su dramaturgia es la forma como se historiza el clásico, haciendo aparecer

toda su efectividad, encontrando una serie de referentes muy sólidos y cabales con lo que está pasando en nuestros países, donde los rasgos comunes son la violencia, la guerra y la violación de los derechos humanos en medio de la terquedad y la soberbia de los gobernantes, mientras toda esa tragedia parece seguir su curso terrible, indetenible...

Circo Mínimo, de Brasil, dirigido por Sandro Borelli, reveló a través de la sugerente poética visual y sensorial de *Deadly* diversas facetas en las relaciones de pareja: amor, sensualidad, atracción, odio, violencia, rutina, indiferencia, como una narración de lo percedero, a través del virtuosismo acrobático de sus actores Rodrigo Matheus y Erica Stoppel.

De España, dos grupos con propuestas muy diferentes atrajeron la atención: Meridional Teatro presentó *Calixto*, un unipersonal en el que el joven amante de *La Celestina*, pasa revista a quinientos años de existencia para contar al público sus avatares a través del cuerpo de infinitos actores. Con ironía y eficaz sentido de la organicidad, el carismático Álvaro Lavín, sentado e inmóvil logra mantener una relación viva e intensa con sus espectadores, en un estilo similar al de *Una historia del universo*, el otro montaje del grupo.

La Zaranda, Teatro Inestable de Andalucía la Baja, se dirige a emociones y razonamientos esenciales cuando entre letanías y raptos de locura enfrenta al público a la circunstancia límite de cuatro seres sin esperanza amenazados por el diluvio, pero que a pesar de todo son capaces de recordar. Quedan en la memoria las imágenes sobrecogedoras que encarnan Gaspar Campuzano, Enrique Bustos, Fernando Hernández y Paco Sánchez. Como anotó Wilson Escobar Ramírez:

Cuando la vida eterna se acabe es simbólica, algunos dicen surrealista, otros hiperrealista. [...] ... este colectivo ha madurado en cada trabajo sin que se perciba con claridad en qué consiste cada nuevo peldaño de la espiral. Tal vez la memoria, esa calle de bastidores vagamente alumbrada, sea el laberinto que contenga la respuesta.

Hora 25, de Colombia, presentó *Eros y Thanatos*, adaptación libre de *Las cruzadas*, de Michel Azama, bajo la dirección de Farley Velásquez. La agresividad de la violencia urbana —que el grupo recrea desde su propia realidad en Medellín—, preside la escena con la disposición espacial, que coloca al público frente a trincheras y cercas de alambre, y entre bombazos ensordecedores, para hablarle del horror que destruye ilusiones, amistad, pasión y la propia vida.

Como país invitado especial, Cuba mostró la labor del Teatro Escambray con el unipersonal de Carlos Pérez Peña *Como caña al viento*, a partir de poemas de Eliseo Diego y una cuidadosa selección de fragmentos de canciones cubanas y latinoamericanas, una alternativa que resultó un tanto desconcertante para el gran público manizaleño, acostumbrado a un sentido más tradicional del teatro; el Teatro de la Danza del Caribe con *Ceremonial de la danza*, la opción mejor recibida por los espectadores y críticos; y el Teatro de la Luna con *Electra Garrigó* y *La boda*, ambas de Virgilio Piñera y bajo la dirección de Raúl Martín. Rubén Darío Zuluaga comentó:

Electra Garrigó [...] trata un tema universal que por supuesto conecta más fácilmente con un público de latitudes distintas a las caribeñas, donde se trata el tema del destino y la capacidad del ser humano para transformarlo. La puesta en escena fue valorada como una de las piezas dramáticas más representativas del autor y donde por supuesto aparece el artificio teatral de la compañía Teatro de la Luna en todas sus grandes posibilidades desplegadas.

De Cuba se vieron también presentaciones musicales, exposiciones de grabado y fotografía, muestras de cine cubano en video y conferencias.

Los números 116 y 117 de *Conjunto* se presentaron al público junto a las ediciones 6-7 de la revista colombiana *Actuemos*.

Un seminario organizado bajo el título de Modos de producción en el teatro latinoamericano, irregular en la concurrencia de los grupos previstos, y las ruedas de prensa previas a las presentaciones, menos nutridas de lo que debía esperarse, no consiguieron crear un verdadero clima de reflexión viva que despejara la nostalgia por la leyenda.



Antígona, de Yuyachkani

Al despedirse de Manizales, el actor y director Juan Carlos Moyano, conductor del Teatro Terra, escribía para *textos escénicos*, el periódico del Festival:



Nadie olvida las huellas que maestros de diversos países han dejado para la memoria histórica de los escenarios y de la gente que trabaja a tabla rasa. El teatro, ese país universal, libre de prejuicios fronterizos, nos ha hecho ciudadanos legítimos del arte y de la vida. Por eso no aceptamos que se extravíe la esencia de lo que ha sido el Festival. No es posible admitir pasivamente que se pierdan los riesgos del encuentro creativo. Crear y creer parecen opciones indispensables en una época de pesimistas. Pero en los últimos años el evento se ha debilitado, ha perdido substancia, no ha regenerado sus rumbos. Es verdad que la nación se ha desvertebrado irremediablemente y que el reino de los corruptos y los violentos ha sido instaurado a fuerza de fraudes y matanzas. Nadie ignora que el gobierno actual es, de facto, enemigo de la cultura, en una etapa dolorosa, donde el arte y el conocimiento podrían ayudarnos a modificar actitudes aberrantes, como matar al prójimo o destruirse a sí mismo. En el Plan Colombia no existe la cultura porque los políticos y los militares no poseen la capacidad de respetar la condición humana. Son piezas de maquinarias sofisticadas que trabajan en función de la mezquindad de las naciones poderosas, de las multinacionales y sus réplicas, subsidiarias de una manera despiadada de anular aquello que no concuerda con sus propósitos económicos.

[...]

La mejor manera de sobreponerse a los acosos económicos tal vez sea la claridad de sostener lo que justifica que un festival de estas características exista. Es decir, la posibilidad de garantizar que la evolución escénica se exponga a retroalimentaciones que suceden cuando los grupos se encuentran, se ven, se asumen, se asimilan o se diferencian. El público, además, en este Festival, ocupa un lugar definitivo. No se trata de masa pasiva. Son espectadores que han forjado un gusto y una relación a través del teatro mismo, en tres decenios de espectáculos y experiencias directas.

El Festival de Manizales es necesario, para la ciudad, para Colombia, para Latinoamérica y para el teatro. Todavía se requieren muchas ediciones de este certamen. Pero no debe olvidarse que las raíces del oficio y la naturaleza del arte son, al fin y al cabo, un compromiso con las expectativas estéticas y con la sensibilidad de miles de espectadores que asumen la dimensión del teatro como algo propio. Es honesto entonces exigir que el encuentro se reanude. El arte, en un país como el nuestro, es pasión y resistencia. Casi todos sabemos muy bien que necesitamos fortalecer los valores de la vida y no destruir lo que todavía nos queda. 🗨



Aterra. de Luz de Luna. de Colombia



Teatro al Sur

REVISTA LATINOAMERICANA

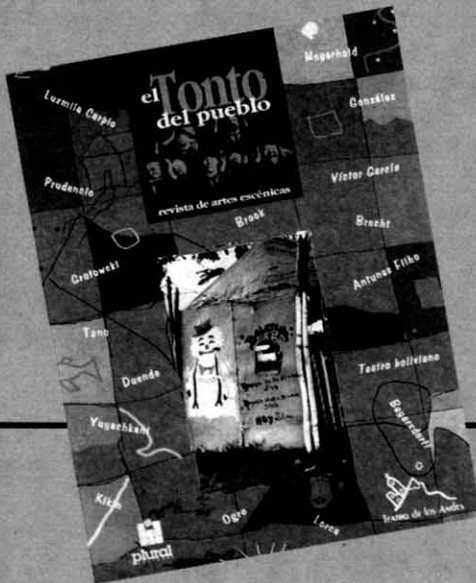
Directora: Halima Tahan

Teatro al Sur

Casilla de correo no. 5238

Correo Central

Buenos Aires, Argentina



El Tonto del Pueblo

Revista de artes escénicas del Teatro de los Andes

Director: César Brie

Las solicitudes de suscripción deben dirigirse a:

Plural Editores/CID, La Paz, Bolivia.

Tel. (591-2) 329644

Cochabamba, 51-300/24-990



Foto: Ramón Rodríguez Neyr

Conoci a Charo Francés en la sala de prensa del FTT de Cádiz dos años atrás. Yo conversaba con Aristides Vargas sobre Jardín de pulpos, un texto teatral suyo que un año antes yo había decidido publicar en Conjunto, como parte de un dossier de teatro puertorriqueño, aunque su origen fuera otro, porque la circunstancia de una exitosa puesta boricua lo justificaba, y también porque no quería se nos adelantaran en dar a conocer esa joya del teatro de la memoria a un público latinoamericano más amplio, después de comprobar cómo el lenguaje poético de la pieza, construido entre humoradas e ironías sutiles podía funcionar teatralmente, de modos y en latitudes diversos. Aunque puedo asegurar mis intenciones puramente profesionales, Charo se nos acercó rápida y nos presentamos, y ella con las manos en la cintura me dijo risueña pero firme: Cuidado, que ese es mi marido. Y aunque la descubrí vivaz y bromista, entonces no pude verla actuar.

En septiembre de este año encontré otra vez a Charo y Aristides en el Festival de Manizales, en el que arrastrarían de emoción al público en cada una de las funciones de Nuestra Señora de las Nubes, una obra que metafórica y recrea carencias y nostalgias de dos seres desplazados de su espacio y de centro. Allí descubrí cómo entre la poesía, y eludiendo el riesgo del melodrama, aparecían a cada rato las ocurrencias de una actriz inteligente y llena de energía.

Le pedí que conversáramos y compartimos un desayuno de Festival, entre actores que entraban y salían, y acompañadas por el crítico colombiano Juan Pablo Ricaurte, que nos pidió le dejáramos escuchar y que estimuló algunas respuestas en el diálogo que sigue.

Los tiempos siempre han sido difíciles.

Diálogo con Charo FRANCÉS

Vivian Martínez Tabares

– *Como el personaje que interpretas en Nuestra Señora de las nubes, eres alguien que se ha desplazado de su lugar de origen. Eres una española que trabaja con un argentino en Ecuador, ¿dónde naciste?*

– Yo nací en Pamplona, una ciudad al norte de España, casi en la frontera con Francia, una ciudad bien conservadora donde en cada cuadra hay una iglesia y un bar, es decir que todo el mundo va a misa y luego se emborracha.

– *Y en ese entorno ¿cómo llegaste al teatro?*

– Parece que desde que nací. Según dicen hacía teatro desde bebé, soy un bicho de teatro, un animal de teatro. Para jugar hacía teatro, dicen, y luego, en el colegio, hacía teatro con las monjitas y después en la universidad con mis compañeros, y luego, cuando terminé mi carrera fui a estudiar teatro a Madrid y después a Londres. Y ya. Creo que siempre he sido teatrera.

– *¿Qué hiciste en el teatro en España y cómo fuiste a parar a Ecuador?*

– Yo nací en el año 49, en medio de la dictadura de Franco. Toda mi infancia y mi juventud transcurrieron en esas circunstancias. El teatro que hice siempre estuvo muy impregnado de ideología política porque como en mi familia una parte es vasca, como se sabe los vascos teníamos muchos problemas con Franco, aunque en general todos los españoles los teníamos. Yo hice teatro aficionado en un grupo de mi ciudad, en el que a través de la poesía

tratábamos de hablar de lo que nos estaba pasando en España y en el País Vasco. Fueron años muy difíciles porque nos mataban gente todo el tiempo. Había que ser muy inteligentes, y no todos lo eran, para poder comunicar realmente algo sin que eso supusiera la muerte, o por lo menos el encareclamiento.

Yo trabajé en mi ciudad y cuando terminé la universidad me fui a Madrid, allí estudié con un grupo que se llamaba el TEI, Teatro Experimental Independiente. Mis maestros fueron el señor William Layton, y José Carlos Plaza, entonces trabajábamos con Brecht y discutíamos acerca de las infamias del Tercer Reich y hablábamos de eso en nuestros espectáculos, pero a través de ellos estábamos hablando de nosotros mismos. Tuvimos dificultades por las circunstancias políticas, había un grupo de guerrilleros del Cristo Rey que a veces nos seguían en las giras, incluso nos pusieron bombas en los teatros y lamentablemente en una ocasión así mataron al portero y a la señora de la limpieza. Aquella era una aventura apasionante no sólo desde el punto de vista estético sino vital.

– *Y después qué pasó? ¿Cómo llegaste a Ecuador?*

– Llegué a Ecuador en 1978 porque conocí a una especie de cosa maravillosa que era como un indio con un poncho larguísimo, un hombre precioso que era ecuatoriano y que me dijo: Charo, en España hay muy buenas actrices, aquí tú

serías una más —bueno, él me adoraba y decía que yo era muy buena actriz—, aquí hay gente que sabe hacer teatro, pero en Ecuador podríamos ser mucho más útiles, allá hay muchas cosas que hacer y hay poca gente que sepa hacer teatro. Entonces tú podrías enseñar allá, podrías colaborar. Me dijo que podríamos ser más útiles y entonces nos fuimos. Teníamos una nena de cuatro meses e hicimos un vuelo charter de París a Lima y en Lima nos tocó pasar una noche. Nos acostamos, y a la mañana se oyeron unos gritos y un estruendo, y mi marido, Ramiro, el ecuatoriano, saltó de la cama y corrió hacia abajo, y yo le seguí con la nena. Estábamos en camión, bajamos y había una multitud de gente descalza que gritaba y yo no entendía bien lo que gritaban pero distinguía una palabra, decían miseria, miseria, era lo único que yo entendía. Entonces yo vi a mi marido llorando... le agarré del brazo... y él me dijo: Charo, ya estamos en casa.

(La voz ha ido entrecortándose y esta mujer, de apariencia fortísima y hasta desafiante, tiene que hacer una pausa después de descubrirnos su lado más vulnerable. Juan Pablo y yo nos miramos embarazados y sentimos que, entre las gentes que dejan las mesas al concluir el desayuno, somos un pequeño grupo en extrema tensión, por la memoria dolida de Charo Francés, que ha compartido con nosotros,

tan naturalmente, sus penas más esenciales. Sin hablar, los dos la tocamos y ella retoma el hilo.)

— Entonces yo sentí miedo por mi hija, pero al mismo tiempo sentí ganas de hacer muchas cosas, porque yo no había visto nunca tanta gente descalza y mal vestida y gritando así: “miseria”. Yo sabía lo que era la palabra miseria por el diccionario pero ahí comprendí mucho, mucho más. Al día siguiente nos fuimos a Ecuador y allí empecé a buscar qué hacer, y vi al negro Aristides en el escenario y dije: Este es un buen actor. Y me puse a trabajar con ellos. Luego mi marido murió y yo me casé con el negro. Así creamos Malayerba, nosotros y otra actriz exiliada, también argentina.

— Cuando te fuiste a Ecuador ¿pensaste que aquel viaje como algo temporal o siempre pensaste que era un proyecto de vida?

— Era un proyecto. Pero yo pensaba en Ecuador e imaginaba un indio encima de una montaña preciosa tocando una flauta, y esa era mi visión de Latinoamérica. Y Lima me cambió esa visión de un golpe. Sí hubo un par de veces en que sentí que era demasiado. Yo soñaba todas las noches del primer año que viví en Ecuador y lloraba, esperaba que se durmiera Ramiro y lloraba. Porque era demasiada la pobreza, yo vivía muy conmovida, destrozada. Un par de veces creí que no iba a





aguantar y pensé en volver a España. Pero mi marido era un tramposo, me conocía bien y me decía: Pues claro, mi amor, usted se va a España, pero aguánteme una semana. Y me preparaba un baño y me ponía rosas en el agua y yo me quedaba.

– *¿Y cómo nace Malayerba?*

– Malayerba nace de una bronca. Yo me metí en el grupo en que estaba trabajando el negro Arístides, Mojiganga, y un buen día se nos ocurrió que éramos extranjeros y que si íbamos a hacer teatro teníamos que conocer bien, saber realmente qué era Ecuador. Decidimos meternos en un barrio periférico de la ciudad de Quito, un barrio que se llama La Ferroviaria, donde vivían inmigrantes del campo, para conocer mejor esa realidad, y el resto del grupo en el que estábamos se opuso, decía que íbamos a dejar de estar en cartelera durante el tiempo que estuviéramos allá, y entonces hubo una disensión creo que más que estética, ideológica, y varios nos fuimos a hacer este proyecto para realizar una investigación y conformamos Malayerba.

– *Generalmente los espectáculos de Malayerba están firmados por Arístides Vargas, que además es el autor de gran parte de las obras más recientes del grupo. Pero me llamó la atención que cuando invité a Arístides al próximo Mayo Teatral en La Habana y le pedí que diera un taller, después de ver lo que él hacía en el reciente Taller de la EITALC, me dijo: No, mejor lo hace Charo, que es la que se ocupa de estas cosas. Y luego de ver Nuestra Señora... me di cuenta del papel tan importante que juegas en el lenguaje del grupo, aunque quizás ese rol no sea muy explícito en otro orden. ¿Cuál es tu papel en Malayerba?*

– ¿Quién sabe? Bueno, yo escribí y dirigí la primera obra de Malayerba, aquí donde ves. En el negro Arístides había una obsesión, desde el principio, acerca de que nosotros debíamos escribir nuestros textos, porque era difícil encontrar obras que representaran la realidad ecuatoriana, e incluso la realidad, un poquito más compleja, de gente extranjera en un país con las características de Ecuador, y para colmo, que estos extranjeros provinieran de distintos lugares, con distintas procedencias no sólo geográficas y culturales sino

también metodológicas. El grupo era una cosa interesante pero con muchos puntos de vista.

Él tenía esa obsesión y como yo era la más “cult”, académicamente hablando, me encargaron el paquete de que escribiera la primera obra, Robinson Crusoe, basada en la novela de Defoe. Yo lo intenté, y lo hice, pero lo hice con muchísimo sacrificio y esfuerzo y creo que con pobres resultados. Arístides seguía insistiendo en esta cuestión de la dramaturgia hasta que un día le dije: bueno, ¿por qué no dejas de molestar y escribes tú? Y empezó a escribir él, muy bien además.

Creo que mi papel en el grupo siempre ha sido animar el estudio, la teoría, porque fue una de las cosas que encontré como falencias serias en el teatro ecuatoriano. No se generaba pensamiento y eso a mí me preocupaba mucho. Me preocupa mucho el teatro sin ideas. Creo que, por un lado, he animado al grupo hacia el estudio. Y por otro lado me ha interesado mucho la formación. Hace once años creé una especie de cosa que llamamos laboratorio, para la investigación del oficio actoral, dramaturgico... Eso es lo que me ha interesado dentro del grupo, aparte de actuar, que me gusta muchísimo, y ayudo a Arístides, él generalmente escribe y hace las direcciones generales pero a él le falta esa cosa que le falta a algunos..., bueno es que algo le tiene que faltar porque es tan magnífico, que es ese trabajo más chiquito con el actor, ese trabajo de que el actor distinga dentro de sí al personaje, a sí mismo, al por qué de representar un personaje, por qué una acción, por qué el personaje dice o siente tal o cual cosa. Y en esas ando yo.

– *En el montaje de La casa de Rigoberta mira al sur, del grupo Justo Rufino Garay, de Nicaragua, apareces como codirectora. ¿Qué hiciste allí?*

– Es lo mismo, sólo que mi negro dice que no es justo que ponga dirección Arístides Vargas si yo también dirijo, porque dirijo a los actores. Pasó lo de siempre. Creo que hacemos un bonito equipo, nos llevamos muy bien y nos entendemos. Yo no tengo la visión que tiene él sobre lo que es la simbología de la puesta y él creo que no tiene el conocimiento del ser humano individual. Entonces al juntar esas dos cosas sale un producto más o menos...

– *Hablabas de la necesidad de un pensamiento teatral ecuatoriano. ¿Cómo lo ves hoy día? ¿Cómo está el teatro ecuatoriano?*

– Creo que hay que tener paciencia, y que tenemos que tenerla nosotros con nosotros mismos, sobre todo. Poco a poco empieza a haber conceptos que no necesariamente nacen, como yo he sentido mucho en Latinoamérica, por contraste con los conceptos europeos o norteamericanos, a diferencia de otras épocas. Creo que está naciendo un pensamiento que ya no es a partir de. Yo soy europea, y también, espero, soy latinoamericana después de veintidós años de vivir acá, pero me ha fastidiado mucho que cada vez que se enunciaba un concepto tenía que ser a través de aclarar: porque la vieja Europa ya está decadente, y ahora nosotros, el continente joven... y yo me quedaba muy perpleja y molesta, me daba un poco de pena porque me parecía una idea pobre. ¿Por qué partir del otro para decir quién soy?

Yo creo que sí está apareciendo un pensamiento autónomo, todavía no con el rigor que compete a un pensamiento al menos relativamente joven, pero también con ciertas características de haber sufrido un proceso. No puedo hablar muy específicamente todavía de resultados, creo que es pronto, pero creo que nuestros hijos lo van a tener.

En Ecuador ahora hay muchos menos grupos por la historia que hemos vivido, van surgiendo individualidades con conceptos no individualistas que yo confío en que van a ser los que generen algo nuevo. Yo no sé si el concepto de grupo que nosotros tenemos va a ser el que ellos van a seguir, yo creo que va a ser otra cosa, que lo van a hacer de otra manera, pero hay individualidades muy interesantes, y no ególatras, con un pensamiento colectivo, que yo no sé, como te digo, si se convertirán en colectivos con la idea que antes teníamos, pero que yo creo que van a inventar otra manera de ser que va a dar otros frutos.

— *¿Crees que efectivamente el grupo, tal y como se entendía en América Latina hace unos años, es una noción en crisis?*

— Se han muerto muchos grupos y en general hay pocos con la idea que teníamos. Pero a mí no me importa. Yo me digo que siempre hay seres humanos, y yo lo constato en nuestro laboratorio de formación, porque tenemos gente joven trabajando; lo constato cuando vengo a estos festivales y hablo con la gente joven, y yo veo que son iguales que nosotros, es decir, sueñan con cambiar las cosas y con ser útiles para su tiempo y para su historia. Creo que el maestro Brecht sigue dando la lata, aunque no lo lean, yo creo que Brecht fue un pillo sapientísimo, él recogía las cosas que tenemos los seres humanos, sobre todo las buenas.

No me importa cómo se vaya a llamar la nueva forma en que la gente hará teatro. Estos son tiempos difíciles pero yo creo que los tiempos siempre han sido difíciles, yo creo que las características de esa dificultad son las que van cambiando.

— *Es curioso que traigas a Brecht en este punto, porque en Cuba se han dado acercamientos recientes a su obra por parte de jóvenes y han sido muy esenciales, sin el compromiso con una referencia ni con enseñanzas lapidarias.*

— Eso es. El adoctrinamiento y los fanatismos también han sido necesarios, han conformado la historia y no podemos darnos latigazos por lo que hicimos. Yo creo que cuando cualquier ser humano en el teatro alcanza un conocimiento veraz, real, ese ser humano se convierte inmediatamente en un individuo que va a hacer un teatro que nos va a entregar cosas a todos como seres humanos. Eso no va a dejar de pasar nunca, siempre va a haber gente que llegue a saber de teatro. Y en el momento que llegas a



saber del teatro llegas a saber del ser humano, llegas a saber de la vida, y entonces sabes lo que es esencial. Y entonces haces un teatro que más allá de calificativos de calidad y va a ser útil. ¿Cómo van a agruparse, cómo van a funcionar, cómo van a ser las jerarquías o las no jerarquías? Ellos lo han de decir, no podemos inventarlo. Nosotros, como todavía no sabemos, seguimos acogiéndonos a lo que sabíamos y tratamos de ir acomodando las cosas siguiendo con las ideas, no dejando las ideas de lado. Y siempre encontramos gente con los mismos sueños, con la misma salud mental.

Esta cosa del dinero yo creo que también está pasando de moda, porque hubo un tiempo en que a todo el mundo le dio por entusiasmarse con el dinero para tener cosas para enchufar y eso, yo creo que el dinero sirve para eso: para tener cosas donde enchufar. Es lo que veo, lamentablemente. Pero creo que la gente ya ha enchufado tanto... que no ha resuelto otros problemas fundamentales, y además las cosas se dañan, esas cosas son muy complicadas. Yo creo que el dinero va a empezar a pasar de moda, y para muchas gentes nunca lo ha estado y nunca lo va a estar.

— *Cuando Aristides presentó Nuestra señora... dijo que el grupo había querido hablar de las experiencias personales de algunos de ustedes mismos que habían tenido que emigrar. Tú no eres una exiliada política, Aristides sí... ¿Cómo se inserta tu experiencia personal en este proceso?*

— Yo soy una exiliada política, no porque nadie me condenara sino porque yo decidí serlo. Cuando alguien me dijo: allá puedes ser más útil estaba hablando en término de ideas. Considero que dejé mi tierra por unas ideas igualmente. Nadie me castigó; yo tomé la delantera. No tengo la amargura de que alguien me obligó; fue una elección.

Por eso no tuve que insertarme en ningún proceso, más bien yo expresé a Aristides la necesidad de hablar de esto.

— *¿Por qué lo hiciste?*

— Pues porque tanto Aristides como yo siempre callamos este aspecto de nuestra vida, tratamos de conocer el Ecuador, de servir, de ser útiles al Ecuador. Y un día nos dimos cuenta que en nosotros había muchas equivocaciones, muchos gestos falsos, que no se correspondían con la realidad pero que nosotros seguíamos haciendo. Todavía teníamos miedo. De pronto, un golpe fuerte nos producía miedo, teníamos comportamientos erróneos, porque no era necesario tener miedo por el ruido de un golpe en Ecuador, pero seguíamos asustados. Hablé con Aristides de estas equivocaciones en nuestras conductas, que después de tantos años se mantenían y nos dimos cuenta de que teníamos toda una vida callada, llevábamos veinte años en el Ecuador callados, sin hablar, sin decir quiénes éramos realmente. Quisimos decirles, primero a nuestros compañeros del grupo y a los compañeros del movimiento teatral: bueno, hemos pasado estos años tratando de integrarnos, tratando de formar parte de ustedes, pero hay cosas que ustedes no saben de nosotros y que a lo mejor ya es hora de contarles, ustedes tienen derecho y nosotros tenemos la necesidad de compartirlas. Así, *Nuestra Señora...* nació como un ejercicio teatral entre los dos para

sacar fuera este mundo oculto, para dejar de ser ocultos. Porque yo nací y viví toda mi infancia marcada por cosas terribles. Había días que mi mamá nos despertaba y nos decía: hoy no van al colegio, no hagan ruido. Y las persianas estaban echadas, y cuando mi madre se iba de la habitación levantábamos las persianas y veíamos un poquito, en cada esquina un policía con una ametralladora, pero no se podía hablar. Yo me acuerdo de un día que vi a mi padre corriendo en una manifestación. Y él me vio. Pero a la noche, en la casa, en la cena, cuando la mamá preguntó dónde estuvieron, mi papá dijo: en el cine, y sacó incluso una entrada, rota. Vivíamos en la mentira todo el tiempo, para protegernos los unos a los otros. Recuerdo muy chiquita haber despertado una noche para ir al baño, oí un ruido en la cocina y fui, y era mi madre que estaba curando a un individuo que tenía una pierna destrozada, y yo vi sangre y me asusté y me fui al baño y luego me fui a la cama sin decir nada. A la mañana siguiente no había nadie en mi casa. Luego un día oí un disparo en el patio y era que aquel señor se iba y lo agarró la policía y lo mataron ahí mismo. Yo viví siempre en el ocultamiento, en el silencio. Llegamos a Ecuador y creo que esta forma de vivir ocultando cosas por un lado y que a la gente le interesa de tu vida lo que haces... hizo que un día dijéramos: ya, basta, tenemos que empezar a limpiar, a sacar, a poder decir quiénes somos y quitarnos de nuestra vida esta forma de no develar. Empezamos a hacer un ejercicio entre los dos y así aparecieron mi abuela y mi madre, que sí tomaban baños de luna yvesé, empezaron a aparecer tantas, tantas cosas, que la obra hubiera podido durar cinco horas, porque era imparable lo que empezamos a sacar entre los dos, en libertad total. Luego tuvimos que recoger y sintetizar. Terminamos y lo hicimos para decirle a nuestros compañeros: perdónennos pero estos también somos nosotros.

La gente del grupo lo vio y nos dijo: ustedes están locos, esto no es un ejercicio; esto es una obra. Y es una obra.

— *Vú eres una actriz de una presencia muy intensa, con una risa cómica tremenda...*

— Sí, en realidad soy una payasa.

— *...y tienes un acento muy femenino, ¿sientes de algún modo especial tu proyección como mujer de teatro?*

— Es natural porque soy una mujer. Pero, efectivamente, hay detrás una cultura... no de militante feminista, que no lo soy, pero conocí bien a mis abuelas, conocí a mis tías, y conocí mucho, mucho a mi madre. Y yo no estoy de acuerdo con la forma en que ellas vivieron, hubo mucho sufrimiento en la vida de las mujeres de mi familia, hubo mucho maltrato en muchos sentidos. Mi madre escribía muy mal, era una campesina que no tenía formación académica, y para ella el sueño era que yo fuera a la universidad. Y sí, soy un producto de todo eso. Yo hice la carrera en Filosofía, porque parecía que sólo los hombres tenían derecho al pensamiento. En mi casa, cuando mi madre emitía alguna opinión, mi papá decía continuamente: tú eres tonta. Y eso a mí me hería y me sigue hiriendo hasta ahora.

— *Pero es curioso como eso aparece en escena en una obra tan diferente, ¿como tú me lo estás narrando.*

— Es que yo recuerdo a las mujeres de mi casa y me hacen

llorar, me duele mucho, pero también me da mucha risa. Es que yo creo que el dolor siempre tiene esa doble cara, también hay absurdo en el dolor, y yo trato de tocarlo por todos los lados. Soy una payasa. Yo creo que soy de nacimiento, payasa. Y creo que en la vida todo tiene una cara divertida, que te puede hacer feliz, y otra que hace agujeros y que duele. Y también me meto en los agujeros. Mi personaje de la abuela muere. Yo no rehuyo el dolor. Desde chiquita me han matado gente, entonces he aprendido que hay que vivir también con el dolor. En cada bolsillo llevo el uno y la otra. Me gusta mucho el placer, en el sentido de que hablaba Brecht, un placer total, donde las tripas, el corazón, todo esté en marcha, sin negar ninguna de las partes. Creo que hay que ser feliz, es una responsabilidad para con uno mismo y para con quienes le rodean, pero no hay que desconocer el dolor.

— *¿Qué te espera por delante?*

— ¡Me muero de ganas de ir a Cuba! Por otro lado, quiero descansar para pensar un poco, porque llevamos unos años sin parar, nos hemos hecho famosos, tú sabes que ser famoso es muy fácil, vienes y haces y haces... Yo tengo ganas de sentarme un rato para recoger todo esto que ha pasado. Porque sí, es verdad que, como tú dices, soy mucho hacia fuera, pero necesito también recogerme, no te olvides que a mí me educaron llevándome a iglesias donde cantaban gregorianos tres horas seguidas, entonces necesito las dos cosas. *Nuestra Señora...* irá siempre donde tenga que ir, si sirve para la gente. Mi idea es teorizar un poco. Llevo muchos años trabajando como profesora en este proyecto mío del laboratorio Malayerba y quisiera poder ordenar lo que he hecho. Como he leído tanto libro malo de formación teatral, quisiera hacer otro no tan malo. Vamos a ver.

— *¿Qué te sugiere la palabra memoria?*

— Madre.

— *¿Y público?*

— Gente con oídos y ganas.

— *¿Teatro?*

— Yo. Ja, ja, ja.

— *Aristides.*

— ¡Huy! Mi amor.

— *Malayerba.*

— Mi vida, mi proyecto.

— *Futuro.*

— El de los que vienen.

— *Ecuador.*

— Mi segunda casa.



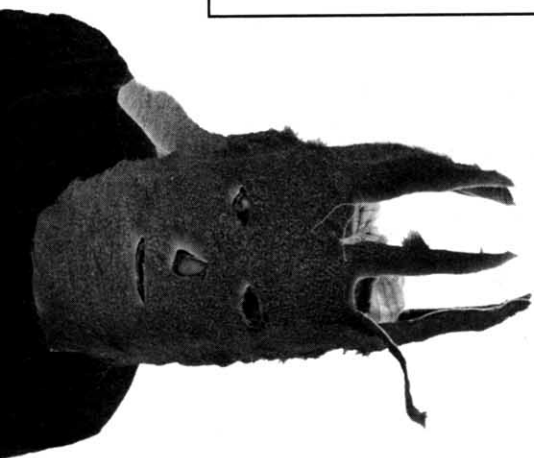


LA TRADICIÓN

R O T A
DE LOS

CHICALEROS

Coral Aguirre



En el Estado de Nuevo León, al noreste de México, existe una fiesta o ritual que tiene sus fuentes en el Mitote, fiesta de carácter sagrado, e identitaria del grupo de pueblos autóctonos reunidos bajo la denominación de la gran nación chichimeca o naciones chichimecas, consideradas hasta la fecha como pueblos o naciones bárbaros. En relación con este pasado lejano nos interesa el estudio de la fiesta o ritual que responde al nombre de Los Chicaleros, chamucos, diablos o judíos, según la población donde se festeje.

Para ello, intento observar el fenómeno de Los Chicaleros teniendo en cuenta los elementos que lo conforman. Esto es, estructura del *performance* o ritual, geografía donde tiene lugar, calendario en el que se realiza, elementos que lo constituyen y observaciones hechas por sus propios protagonistas. Subrayando, para caracterizarlo como *performance*, el hecho de que se hace todos los años en una fecha determinada, no tiene carácter de representación teatral, vale decir que no se ensaya, y por el contrario, se lleva a cabo como una experiencia en el presente, en la que participa la comunidad en pleno, que por otra parte conoce perfectamente todo su repertorio de conductas, y cuya tradición se aloja en un pasado traumático, resemantizado toda vez que se lleva a cabo como memoria y al mismo tiempo, desmemoria.

Antes de entrar en el *performance* que nos interesa, quisiera poner de manifiesto algunos aspectos que hemos observado en otros *performances* pertenecientes al ciclo de danzas teatrales de la conquista y que constituyen un conjunto de rituales y fiestas de fuerte presencia en Bolivia y Perú, en la zona del altiplano, tanto como en México y Guatemala. Pertenecen a una autoafirmación grupal de arraigo comunitario. Se trata generalmente de gente de la tierra con fuerte presencia indígena y sus *performances* están inscritos en el calendario de celebraciones cristianas o bien, legitimados por la historia de la comunidad. El *performance* cuesta caro, esto es, significa una fuerte erogación por parte de los miembros de la comunidad, no sólo por el vestuario, las máscaras, etc., sino por el convite que lo acompaña. Y por último, en su estructura se conjugan la danza y el teatro, la representación dura muchas horas y siempre o general-

mente, cuenta con la presencia femenina de malinches o doncellas.

Por otra parte, en estos comportamientos expresivos no ignoramos la presencia e intervención de la Iglesia, con la doble vertiente que esta maneja, en tanto los sacerdotes aprovechan las formas performativas indígenas y al mismo tiempo les imponen reglas tan estrictas a lo largo de todas sus misiones establecidas en el territorio conquistado, que no es de sorprenderse cuando hallamos las mismas características híbridas en regiones muy lejanas unas de otras.

La fiesta chicalera se inscribe en Semana Santa y resulta ser ajena, aparentemente, a dicha celebración a pesar de observarse en ella algunos elementos crísticos. Nuestro inventario advierte estos elementos indígenas o nativos:

1. El travestismo: Los personajes de la diabla o diablas, viejas chicaleras o chamucas, variantes de los nombres con que se designan los roles jugados por hombres vestidos de mujer. Esta doble cara, mujer-hombre, se completa por la de diabla-embarazada, o sea, chamuca preñada por el diablo, *versus* la diabla raptada por el que viene de fuera, el que no pertenece a los chamucos.

2. La máscara zoomorfa: Jaguar, venado, coyote, o antropozoomorfa: mezcla del hombre con su nahual (en la cosmovisión indígena el animal al que pertenece y que lo protege pero también le produce un respeto terrorífico por lo que representa de oscuro e

inexorable), imbricada luego con la figura del diablo por los propios colonizadores. Diablo que representa lo viejo según los evangelizadores: "esos dioses mexicas, monstruos representantes del diablo", y lo nuevo: el infiel, el malo, el enemigo del único dios verdadero, el dios de los blancos, según los conminados a ser evangelizados. Por extensión, son todos aquellos a los que se puede acusar de herejes, por ejemplo los chicaleros, que son indígenas que hacen de chamucos, nombre con el que también se designa a los campesinos, que por otra parte, como es bien sabido, son diablos y por supuesto, judíos representantes de Judas. Toda la raza de infieles, herejes, impenitentes, traidores del orden divino, lleva la "chamucada" como estigma.

El término chicalero sin embargo viene de chical: comida que se hace con el maíz recogido en noviembre, listo para



prepararse exactamente con motivo de las fechas de Semana Santa y que los viejos chicaleros demandarán a la comunidad en esos días. Por lo tanto, implica el reconocimiento de una notación de pertenencia.

Desde el punto de vista morfológico el *performance* es musical y dancístico: el son mexicano los identifica, los conecta afectivamente. Este son, fruto del cruce entre la tradición hispánica, el semillero de pueblos africanos y la reprimida pero nunca muerta cultura indígena —por regla general de carácter ternario y cuya división es sesquialtera—, ha derivado en otras formas musicales como el jarabe y hasta el huapango. El golpe rítmico de la tambora, una olla de barro recubierta por cuero y las flautas de carrizo del pasado, han sido reemplazadas por el trío de acordeón y bajo sexto al que ya le falta el violín. Hibridación instrumental característica de la fusión entre los ritmos indígenas y la música popular de la colonia, importada de Europa, como el chotis, la redova, etcétera.

En cuanto a la estructura coreográfica, pareciera estar mucho menos contaminada que el resto: “el culebro”, los pies juntos, el cuerpo algo inclinado, los codos salientes, “dando saltitos adelante y tan juntos que la barriga de uno toca las nalgas del otro, casi arrastrando los pies, sin discrepar un punto uno del otro, cuatro a seis horas sin cesar...”, testimonio del capitán Alonso de León en 1649 y que podemos refrendar en la actualidad.

El contenido de la ceremonia son las burlerías de diablos o bermejós que salen a realizar sus diabluras por calles, patios y plazas de su comunidad. Roban cosas que los vecinos aprecian para que luego paguen por su devolución, de modo de hacer del botín el trueque para la fiesta grande, el sábado de gloria. Bien borrachos ellos, bien “hasta atrás” con el vino de maguey según recuerdan, y más lejos, ¿extasiados de peyote? Eso no lo quieren nombrar. Los chamucos ponen el mundo al revés, hacen burlas de la autoridad, critican al malhabido, y señalan lo que ha permanecido oculto

durante todo el año. Lo más curioso es

la quema

del “mono”, como lo llaman ellos, que no es un diablo sino un muñeco vestido a la usanza occidental, con sombrero y rostro blanco. Y más curioso se vuelve, si tenemos en cuenta que lo que se estila como ceremonial tradicional de gran parte del territorio mexicano para estas fechas, es la quema del diablo en la mañana del Sábado de Gloria. Admitimos que en algún derivado de estas fiestas la hibridación cristiana ha alcanzado mayores proporciones con el paso del tiempo y lo que en la actualidad queman es un diablo; sin embargo no es una característica de la fiesta chicalera. Este muñeco llamado Federico o Juan o Pedro, o como se les ocurra, se quema según ellos para cambiar lo malo y hacer renacer lo bueno. En ocasiones se lo crucifica a la manera cristiana y se lo arrastra por las calles hasta su quema total. En la ceremonia de este año el muñeco ostentaba el nombre del candidato oficial a la presidencia en las elecciones, sobre una de sus patas.

Las acciones que inventariamos son pues: robar para gratificación de la comunidad, poner al descubierto acciones negativas de la misma por medio del albur crítico y las burlas, y finalmente la quema como forma de purificación.

A ello se agrega al interno del *performance*, el silencio. Los chicaleros o diablos no pueden hablar, lo que nos lleva muy pronto a la hipótesis de que, al interior de una ceremonia cristiana tomada como tapadura, es fácilmente comprensible este tabú. Su resemantización en el presente no deja de ser sugestiva. A nuestra pregunta en ese sentido contestan con llaneza que lo hacen para no ser reconocidos por su misma comunidad. Guardar la incógnita se hace imprescindible. El voto de silencio también es un rasgo de la Iglesia, que se promueve precisamente en el mes o temporada de la Cuaresma y la pasión de Cristo. No obstante, en algunas congregaciones regalan versos satíricos denunciando lo que todo el mundo calla, o bien hallan la manera de ejercer una especie de autoridad leyendo, durante la ceremonia nupcial de la chicalera o novia, o asimismo antes de la quema de Federico, el testamento o dis-



curso revelador, el Sábado de Gloria. Se trata de un testamento o discurso que a fuer de sufrir tantas censuras en el pasado y en el presente por parte de las autoridades políticas y religiosas, ha ido desapareciendo o perdido su índole de denuncia y crítica.

El chical o el platillo que los vecinos ofrecen a los danzantes significa el reconocimiento por parte de la comunidad del esfuerzo de los viejos chicaleros por bailar largas horas, y realizar la ceremonia con apego a la tradición.

También la rogativa por lluvias propicias para obtener buenas cosechas, es un acto que los diablos realizan incluyendo el ejido o congregación. El ruego es cierto, demandan la sobrevivencia como ejidatarios, campesinos que viven de sus plantas y animales en una topografía donde se depende de las lluvias de temporal.

En este contexto, la boda de la Diabla con el extranjero, el de afuera, posiblemente sea posterior a todo lo señalado hasta aquí y pertenece al campo del *performance* representado para “los otros”. Debemos subrayar así que en la actualidad, es tan grande la influencia de la televisión y las costumbres gringas, sobre todo en zonas como estos ejidos, cuyos hombres en general emigran parte del año a los Estados Unidos para soportar el peso del presupuesto familiar, que no hay que sorprenderse si vemos que la mayoría de las máscaras son propias del inventario de Halloween, que resultan más baratas y se compran en cualquier tienda. Hacerlas al uso antiguo, significa encontrar el cuero adecuado y contar con el tiempo de ocio y el dinero para construirlas.

También el nombre que toman los novios se inspira en algunos casos en la telenovela en boga, como por ejemplo, en la fiesta chicalera del ejido de La Laguna que se realiza con un fin específicamente económico para el turismo de Semana Santa. Por cierto, es en relación con lo más híbrido donde se producen las mayores resemantizaciones dejando intacta o sin contaminar la propia tradición, a la cual si no pueden darle un sentido, le adjudican una gran carga de pertenencia.

La región que abarca el *performance* se extiende desde el altiplano potosino, corre por toda la Sierra Madre Oriental hasta el Estado de Coahuila dejando atrás al Pico del Potosí. De modo tal que con variantes, la fiesta de diablos chicaleros, chamucos o judíos, involucra a la mayoría de los ejidos en los cerros, región de borrados que pertenecieron a la gran nación chichimeca y que se reconocen fácilmente por el color amielado de sus ojos. La fiesta o *performance*, por su carácter comunitario, no se celebra por regla general en las cabeceras municipales sino que permanece y se extiende por lo que el Norte llama congregaciones: poblaciones muy pequeñas.



Más allá de la estructura misma de la ceremonia y las acciones ejercidas, el *performance* incluye elementos que lo regionalizan. Ejemplo de ello es la máscara confeccionada en cuero de venado, chiva, res, conejo o coyote. También el chicote con su chirrión, es decir, el látigo y la punta conveniente para hacerlo estallar contra el suelo con gran alborozo de los propios chamucos. Hay que ser un experto en chicotear para ser aceptado como diablo. La olla de barro con tapa de cuero utilizada como timbal o tambora propia de los chichimecas y su mitote, la palma propia de la zona para hacer el “mono” que se quema en algunos ejidos o para hacer enramadas donde se realiza la ceremonia o en mil pequeños usos más, así como la ropa de costal y los huaraches tejidos, sacos de ixtle y corcholatas. Otros elementos, por oposición, aluden a la tradición occidental, como los bailes de las chamucas con los pretendientes elegidos por los chamucos entre los mismos espectadores, el vestido de novia, la ceremonia nupcial y todo lo que atañe a la hibridación con lo cotidiano y contemporáneo, al tiempo presente del *performance* de cada año. Lo que no se modifica son aquellos elementos del *performance* que ya no tienen explicación, cuya validez está sancionada por una tradición misteriosa.

Los testimonios recabados entre los protagonistas, los habitantes de los ejidos, ancianos y más jóvenes, a propósito del *performance*, subrayan por una parte la desmemoria y asimismo un trauma que como tal, no puede ser enfrentado con la conciencia.

“Para qué le voy a echar mentiras, no sé de dónde viene”.

“Chamucos semeja algo feo...”

“Ahora quemamos el chamuco que es Judas que semeja una cosa fea”.

“Nosotros lo hacemos por tradición”.

“Tratamos de agradar al público y al turismo (Chicaleros de La Laguna)”.

“No estoy enterado de dónde viene esa tradición pero quiero que mis hijos la sigan para que nunca acabe porque viene de nuestros abuelos”.

“Tenemos viejitos que tienen arriba de ochenta y noventa años y eran chicaleros en su juventud”.

“Mi padre murió de ochentiocho años y era chicalero, calculamos como unos doscientos años que tiene la fiesta por lo que decían nuestros padres y nuestros abuelos.”

“Nos gusta más esta tradición que la de Navidad.”

“Yo he estado siempre aquí, tengo cincuenta años y mi familia es de aquí y siempre hubo chicaleros”.

“Yo nací en este ejido y tengo treinticinco años de vivir en Monterrey pero siempre vengo para Semana Santa, es una tradición muy bonita que no quisiera que se pierda”.

“Era chico yo, tendría unos ocho años y nos sacaban a danzar y los chicaleros eran gente grande”.

“La tradición no ha cambiado, el Vía Crucis no se mezcla con los chicaleros. Nunca se mezcla. Se respeta una y se respeta la otra pero mezclarlas, no”.

“Una raíz que viene de muy lejos, de muy abajo”.

“En la Pastorela se vestían de indios, nosotros no, eso entra en lo católico”.

“Claro que los chamucos se ponían hasta atrás, tomaban mucho, vino de maguey”.

“Para que la hereden nuestros hijos, para que no desaparezca”.

Hasta aquí los testimonios que nos parecieron significativos porque al decir, manifiestan lo que no dicen, o por el contrario en el no decir está lo que dicen.

Tomaré sólo dos testimonios de una comunidad en el Estado de Oaxaca respecto a la danza de la Pluma, investigada por el antropólogo Demetrio Brisset Martín, ya que me parecen de gran semejanza con los de los pueblos de la Sierra Madre Oriental. Las respuestas expresan la razón de realizarla cada año:

“Para que los visitantes vean las fiestas y las tradiciones de aquí... que no lo queremos olvidar sino que siga”.

“... porque como es una tradición tan bonita, que uno decía ¡que no se pierda en el pueblo! Es la herencia que les vamos a dejar”.

Si bien en el caso de Los Chicaleros sus protagonistas no se ponen de acuerdo sobre la significación profunda de estos



performances, como una pulsión inconsciente que no cesa, la obstinación se ejerce en el “que no desaparezca” como si la desaparición de la fiesta implicara su propia desaparición.

Si en todo drama tradicional hay un doble discurso, el *performance* de los chicaleros lo tiene. De una parte, una ceremonia lavada de toda connotación de violencia: se hace para que el pueblo se divierta, para que la gente se reúna y se alegre, con el acicate de comer y beber en abundancia. De la otra, los diablos que andan sueltos por las calles en Semana Santa, los chicotazos con que amenazan a la gente, el baile y la jarana, la burla y el travestismo, el animal mezclado con el hombre y el diablo en la máscara que, según todos, tiene que ser bien fea.

Pero la memoria se ha perdido ¿se ha perdido? ¿No es de mala fe tanto subrayar que la Iglesia no se molesta? ¿Que todos se contentan? ¿Que no hay choque ni falta de respeto? ¿Por qué las comunidades insisten en demostrar con tanta acuciosidad su buena conducta? Y si recuerdan que se emborrachan o se pelean, tratan de ocultarlo. Si se les señala que sabemos que antiguamente se ingería peyote, lo niegan. El peyote crece y abunda en toda la Sierra Madre Oriental, es propio de esta región. Nadie lo menciona, a pesar de que uno puede reconocerlo en los patios de algunas casas tradicionales.

La simulación, sí, ¿pero sin resistencia? ¿es reemplazada esta por una definitiva adaptación? Es posible. Sin embargo, creemos que en ese “volver a hacer el drama” permanece, “subsumida”, desgarrada, una resistencia que sólo se manifiesta por esta obcecación en que la tradición continúe, que los hijos hereden el testamento de los padres, y a su vez lo extiendan al futuro, hasta aquel punto que, por lejano o ambiguo, sea el tiempo de la definitiva desmemoria o el trauma desbloqueado.

Por un lado, el mestizo transgrede el orden recibido y sellado en la Conquista y su posterior proceso colonial, y por otro, y al mismo tiempo, expía esta transgresión autoestigmatizándose, es decir, eligiendo por segunda vez pero ahora

a conciencia, su rol de malo, infiel, impenitente, diablo, judío, chamuco. No es casual lo sorprendente que resulta en el *performance* de tradición mexicana advertir que el espacio escénico y dramático está ocupado en sus tres cuartas partes por “ese chamuco bien feo” cualquiera sea su rol o representación. El lado oscuro del indígena, su nahuál, ese ser más allá de lo humano que lo puebla y lo vigila, es una figura antropozoomorfa de intensa presencia en el marco de su concepción cosmológica y el que supuestamente, lo protege y le da fuerzas.

Por eso aparecen las burlerías en plena celebración cristiana. La fiesta de la grey católica les permite encontrarse



con sus signos identitarios quebrados y recompuestos. Vueltos cristianos, llevan máscaras de diablos y monstruos semejantes a “esos dioses vuestros con aspecto de Satanás” y de su parte, encarnan esa criatura que los completa, que el español desconoce y debe seguir desconociendo.

En los *performances* tradicionales mexicanos, el trauma, el dolor y la violencia que se ha ejercido sobre ellos, aparece en la memoria trunca, quebrada y remplazada por la costumbre y creencias de los españoles, y lo que persiste es el olvido de ese desgajamiento, la atrocidad de tener que volverse amnésico para sobrevivir.

Performance entonces de la desmemoria, que saca de la bolsa la pertenencia bloqueada, como una ristra de lugares comunes que se reconocen como propias: diablos, baile con sonajas, la Malinche y el Cortés, el Novio y la Novia, el Pepe y la Mínga, la lucha entre moros y cristianos que pueden ser también cristianos y fariseos o sencillamente apóstoles y diablos, y de esta manera, mexicanos y europeos. Finalmente eso era lo que buscaron tanto los españoles “...inculcar en los habitantes de este mundo una conciencia histórica de su propia derrota y subordinación, y que tal conciencia fuera la única memoria legítima” en palabras del historiador mexicano Florescano.

SI pudiéramos escuchar a los diablos que bailan, quizás nos dirían lo que dicen otros que sí hablan, como por ejemplo, el

chamuco de la danza de San Miguelitos de tradición totonaca.

DIABLO. [...] estoy enterado de lo que quieres...
quieres mandar donde yo mando...
quieres mi oro, mi plata, a mis hijas...
porque están buenas, gordas y bonitas...
pero tú las matas de hambre...
las adelgazas... [...]

Hijos,

Ya me voy al lugar de donde he venido,

No se pongan tristes,

Sólo basta que se acuerden de mí,

Algún día, volveré a ustedes.

Tomo textualmente la respuesta de don José Abramontes de sesentiséis años, a la pregunta: ¿De dónde creen ustedes que viene la danza de los Chicaleros?, él dice:

“De nuestros antepasados, una simulación de algo de nuestra vida antepasada, usted sabe... afectivamente... de los indios, la cosa mala de aquellos tiempos”.

El *performance* de los chicaleros, diablos, judíos, chamucos, es memoria y desmemoria. Es memoria que no quiere recordarse, es desmemoria que recuerda con pesadumbre. Y como toda pulsión donde se juntan el miedo y el placer, la ansiedad y el dolor, es tiempo mítico, histórico y tiempo vivencial. Herida-trauma que se expresa por medio de la culpa asumida.

El *performance* consistirá en eso: en asumir la condición de chamuco sin ambagues.

En la misma danza citada antes, el Diablo habla con su máscara antes de concluir la ceremonia:

Ya te voy a guardar de nuevo,
No vayas a creer que nada más te jugué,
No quiero que me hagas soñar,
Por eso te estoy hablando,
Y cuando te vuelva a necesitar
Te volveré a tomar de tu lugar.



Apocalipsis 1,11: una redención por el teatro

Silvana García



El 2 de octubre de 1992, en el Pabellón 9 de la Casa de Detención de Sao Paulo, ciento once presos fueron asesinados por la Tropa de Choque de la Policía Militar que invadió el local para contener una rebelión. La “masacre do Carandiru”, como fue conocido el episodio, tuvo una repercusión mundial y hasta el presente no ha sido esclarecida del todo.

Lo que ves, escríbelo en un libro
Y mándalo a siete iglesias...
Apocalipsis 1,11

Cada vez resulta más difícil salir del teatro impactado por el espectáculo. En general, lo hacemos con la sensación de que faltó algo, de que aquello a que asistimos estaba a medio camino de una cosa que no identificamos bien. Pero con el Teatro da Vertigem (Teatro del Vértigo), eso no ocurre. Por el contrario, salimos de sus puestas con una sensación de hartazgo, como si hubiéramos comido más de lo que podemos aguantar. Salimos, en verdad, con el estómago revuelto, a punto de una indigestión.

Me refiero a *Apocalipse 1,11* (*Apocalipsis 1,11*) dirigido por Antonio Araújo, tercera pieza de una trilogía que se inició con *Paraíso perdido*, de Milton, tuvo su continuidad con *El libro de Job*, y ahora se cierra con las visiones del apóstol Juan acerca del fin de los tiempos.

Los espectáculos de Antonio Araújo son siempre muy especiales y ocupan un lugar exclusivo en el contexto de las producciones paulistas (y del resto de Brasil). Es uno de los pocos creadores sobre los cuales podemos pensar en términos de una obra, porque sus montajes se corresponden con un proyecto artístico sin concesiones y con una definición estética. Por eso su trabajo es "bisiesto", cada espectáculo le ocupa dos o tres años de un minucioso y siempre exhaustivo esfuerzo creativo.

Su proceso de trabajo es también de los pocos a los cuales podemos aplicar el calificativo de

colectivo, pues construye los espectáculos en un proceso de complicidad con un elenco que, como él, se entrega totalmente al trabajo por largos periodos. El texto se construye poco a poco, por medio de talleres en los cuales los actores improvisan sobre temas concretos, acompañados por un autor teatral que firma la dramaturgia final.

Otro aspecto característico de sus piezas es la búsqueda de un espacio específico que constituya, en sí mismo, una realización metafórica de la idea central del espectáculo. Para el *Paraíso perdido*, el grupo se alojó en el interior de una iglesia católica, lo que causó no poco escándalo; para *El libro de Job*, ocuparon un ala desactivada de un hospital, y para *Apocalipsis 1,11*, el espacio

escogido fue un antiguo complejo carcelario.

En suma, sus procesos siempre son largos y exigentes, y a ellos se incorporan algunas frustraciones, en especial en cuanto a las expectativas de patrocinios, pues sus espectáculos no son considerados (por la miopía de algunas empresas) inversiones de retorno seguro. Generalmente su elenco, de excelente nivel, no incluye ninguna figura destacada de la televisión, y cuando eso ocurre, como es el caso de Mariana Lima, una de las protagonistas de *Apocalipsis...*, la

Luis Miranda, como el Pastor alemán,
y Mariana Lima como Babilonia



actriz no es utilizada como un atractivo. Ella está allí apenas como una integrante más del grupo y quien la reconoce está obligado a distinguir —no hay cómo no hacerlo— entre la protagonista de heroínas insulsas de la TV y la actriz osada y vigorosa que encarna el personaje de Babilonia, la "reina de las abominaciones de la tierra". El resultado es que, siendo Araújo uno de los principales directores —podríamos decir que el más osado entre los jóvenes directores brasileños de hoy—, y el grupo uno de los más premiados —con cada estreno, el Teatro da Vertigem acostumbra acaparar los principales premios—, con invitaciones para todos los festivales importantes de teatro en el país y reconocimiento en el exterior —*El libro de Job* visitó Rusia, Dinamarca y Colombia, y *Apocalipsis...* ya tiene su temporada

garantizada en Portugal—, no se sustentan económicamente. Los pocos apoyos que consiguen son insuficientes —cuando no pierden un apoyo inmediatamente después del estreno, como en esta temporada, porque los patrocinadores quedaron "choqueados" con el espectáculo. Y el Estado, con su carencia crónica de una política cultural, no invierte en el campo de la investigación escénica.

Con todas esas dificultades, Tó Araújo no hace concesiones. Sus espectáculos son armados de modo artesanal y exigen una relación íntima con los espectadores. Por ese motivo, el acceso es también numéricamente restringido, sólo se admite un máximo de sesenta espectadores por sesión. El público conforma un



Mariana Lima es Babilonia, la "reina de las abominaciones de la tierra".

grupo heterogéneo, hermanado en la expectativa, siempre satisfecha, de vivir una experiencia estética de profundo impacto. Esta vez, el testimonio de un Brasil que revela sus entrañas.

EL BRASIL DE LA BESTIA

Apocalipsis en griego significa revelación y es con ese sentido que se emplea en el Nuevo Testamento: revelación de las verdades contenidas en el Evangelio, y cuya realidad última es la condición de Jesucristo como juez supremo de la humanidad. Así lo pretendió la tradición cristiana, y el apóstol Juan se afirmó como autor del más importante texto apocalíptico. Fue en ese texto en el que se basó *Apocalipsis 1,11*, en la versión del escritor Fernando Bonassi.

Sin embargo, el espectáculo del Teatro da Vertigem está lejos de reproducir el universo bíblico en su imaginario grotesco de monstruos de muchas cabezas y estrellas que se despeñan de los cielos. Aberraciones y catástrofes que no nos asombran, pues vivimos en un mundo en el que la amenaza del fin está neutralizada por la convivencia diaria con la violencia, la degradación, la pérdida de referencias. Las visiones del Apocalipsis no son más feas que la miseria que se acumula a nuestro lado. Es, pues, al plano de las abominaciones de la realidad al que somos arrojados por el espectáculo. Y lo hacemos desde la condición de testigos. Quien nos conduce en nuestro trayecto es Juan, el apóstol, aquí destituido de su función profética y convertido en un emigrante de apariencia nordestina, maleda de cuero curtido en la mano, la mirada perdida, entre ingenuo y sufrido. Viene en busca de la Nueva Jerusalén, la tierra prometida, y nosotros seguimos con él.

Nuestra primera parada nos coloca delante de un sencillo ritual. A varios metros del suelo, balanceándose sobre una baranda, una niña de aire distraído, riega bucólicamente una flor dentro de un vaso. En seguida, con la sonrisa congelada en los labios, le prende fuego. Es un ritual que podemos entender como un bautismo de agua y fuego, que destruye la inocencia. En un primer momento no percibimos esa destitución. No nos atolondramos, sentimos apenas un leve malestar. Hasta que, enseguida, nuestra atención es capturada por la aparición, en un plano todavía más alto, de la figura de un cartero. Él nos lee, entonces, la "Carta al ángel de la iglesia en Éfeso". Sin embargo, su contenido no es el del original bíblico, sino el de un edicto humorístico, que determina leyes aparentemente absurdas, como la concesión del derecho a la cirugía plástica para las mujeres viejas y la obligatoriedad del pago de impuestos para los traficantes. Adivinamos, entonces, que esa mezcla de humor y cinismo,

poesía y crueldad estará entre los ingredientes privilegiados del espectáculo. Con ese espíritu, seguimos adelante.

Penetramos, entonces, en la privacidad de Juan, acompañándolo hasta su cuarto, un cubículo miserable como los que podemos encontrar en las pensiones vagabundas que proliferan en los suburbios de las grandes ciudades. Dislocados de testigos a *voyeurs*, espíamos su intimidad a través de los vanos de las ventanas y puertas, obligados por la arquitectura de la sala a una visión parcial. A veces, tenemos que contentarnos apenas con oír la escena que se desarrolla entre Juan y la Novia, una joven de apariencia virginal, desflorada por él en su cuarto. Ella se le ofrece, dispuesta a someterse, pero Juan la desprecia, obcecado por la idea de la Nueva Jerusalén. Tan pronto ella se retira, desnuda y desesperada, Juan descubre sobre su cama otro intruso, el Señor Muerto. Su figura es la de Cristo coronado de espinos, descalzo, como en la iconografía religiosa tradicional. Tampoco él ofrece a Juan alguna respuesta, alguna alternativa, y también es rechazado. Por fin, la tercera visita: el Ángel Poderoso, acompañado por su pequeña tropa de Ángeles Rebeldes. Juan es torturado, drogado, por fin, recibe del Ángel la misión de salir y dar testimonio de la proximidad del fin de los tiempos.

Con él seguimos en una peregrinación. Subimos por escaleras oscuras y tortuosas, nuestros oídos son bombardeados por el sonido mezclado de música *techno* e himnos religiosos, guiados por diseños toscos de mujeres desnudas, fosforescentes, sobre la luz negra, que nos conducen a la "Boate Nova Jerusalém". Entramos en un salón en penumbra, bajo una llovizna de luces coloridas

que resbalan por el espacio. El ambiente nos remite a los "infiernillos" *kitschs* de la orilla de la calle en pequeñas ciudades perdidas en el nordeste brasileño. Quedamos dispuestos a los lados de una pasarela, un lugar privilegiado desde el cual asistiremos al gran *show* de la noche. Quien lo presenta es la Bestia, el anti-Cristo en persona, un exuberante travesti barbudo, obscuro y provocador. Como coadyuvante, la atrevida Babilonia, en intervalos entre las atracciones y las aspiraciones de cocaína, exhibe sin pudor el sexo y ensalza su talento de prostituta. En la platea, de nuestro lado, asimilados a nosotros, los Adoradores de la Bestia, beatos devotos que asisten al *show* como si fuera a un culto religioso, entonan aleluyas y agitan en las manos sus biblias manchadas.

Aquí se concreta la metáfora del apocalipsis *here and now*, del apocalipsis brasileño. En las atracciones que se suceden, vamos reconociendo, en los personajes y en las citas, aspectos conocidos del Brasil de la violencia, del prejuicio, de la





Luciana Schwinden como la Talidomida del Brasil

corrupción, expuestos de modo inclemente. No hay sutilezas, las referencias se revelan de modo inequívoco. Asistimos, por ejemplo, a la escena de la "Humillación del Negro", en la cual un joven negro es introducido como un producto nacional auténtico, que alardea de su potencia y sensualidad; enseguida es acusado de robo y sobre él recaen todos los clichés racistas que hacen parte de la cultura de la clase media brasileña. Hay también un número de sexo explícito, ejecutado apáticamente por una pareja en trajes indígenas, que nos remite inevitablemente al largo proceso de degradación a que nuestros indios han estado sometidos. (Los protagonistas de esta escena son, de hecho, profesionales de *shows* pornos y la exhibición efectivamente se realiza en el escenario, y es esta una de las situaciones que han provocado protestas indignadas de los espectadores tradicionalistas).

Hay todavía una exhibición de la Talidomida del Brasil, una corpulenta adolescente, retardada y paralítica, atada a una silla de ruedas, que, con esfuerzo, recita las primeras líneas de la Constitución brasileña. Inmediatamente, es violada por la Bestia y la escena se completa con la entrada festiva de una torta de cumpleaños, ofrecida en conmemoración de los quinientos años del descubrimiento del Brasil, al sonido de un alegre y conmovedor "*Parabéns a você*" cantado por Babilonia.

A estas escenas siguen otras, en una cuerda semejante, que hacen desfilar por la pasarela situaciones y personajes que evocan el lado podrido del país. El tono es paródico, libertino, pero el lenguaje es crudo, obsceno, blasfemo. El juego de tensiones, la confrontación entre elementos contradictorios que constituyen una de las fuentes del grotesco, sustentado por la elevada teatralidad de los elementos en escena, retienen a los espectadores en una incómoda zona limítrofe entre la risa y el *shock*. En esa disyuntiva, nuestra disposición de ánimo se manifiesta con medias

sonrisas. No podemos confiar plenamente en aquellos personajes que, bajo una apariencia infantil, pueden perder súbitamente el control y practicar actos de la más torpe violencia. Este es el caso, por ejemplo, de los dos payasitos que ofrecen ropas y *jeans*, un dúo clonado de Vladimir y Estragón, cuyo punto de saturación fue sobrepasado hace mucho, que ya perdieron la paciencia y combinan su pregón de vendedores con quejas de los pesimistas y vociferaciones de los revoltosos. Y que, en contraste con sus tiernas figuras como adorno de pastel de aniversario, golpean cruelmente con un palo a un actor vestido de conejito de peluche.

La combinación de elementos contradictorios se extiende a todos los componentes de la armazón dramaturgic. Domina los parlamentos de los personajes, en general por la yuxtaposición del lenguaje parabólico del Evangelio con palabrotas y expresiones de la peor estirpe. Se manifiesta también una mezcla de lo divino con lo bajo material. La Bestia, al dedicar el *show* de la noche a Jesús, se refiere a él como "mi marido", "hombre de mi vida", y hace alusiones chocantes a su desempeño sexual.

La ambigüedad se expresa ya, en primera instancia, en la propia construcción de los personajes, pues todos ellos son referencias míticas con sus trazos arquetípicos deformados por las contaminaciones que reciben de la actualidad. Son, por lo tanto, seres híbridos; contienen siempre dos polos en tensión. Los Ángeles son portadores de la palabra del Evangelio, pero se visten y se comportan como policías feroces, que recuerdan las tropas de choque nazi. Sus oraciones combinan salmos con obscenidades. De sus bocas, también, oímos los *slogans* por los cuales se expresa el segmento más reaccionario del pueblo, como la reivindicación de la pena de muerte o la condena indiferenciada de nordestinos y homosexuales. Es

siempre en el interior de ese juego de afirmación-negación entre elementos opuestos que se constituyen los sentidos de las escenas.

En el ámbito del conjunto, es también un juego de contrapuntos que determina el ritmo y el encadenamiento. Si la naturaleza épica del espectáculo no comporta una envoltura dramática, la tensión se genera artificialmente por la teatralidad y por la aceleración-desaceleración del pulso rítmico. A eso contribuye el mundo sonoro y visual y los procedimientos de montaje, con cortes e intrusiones súbitas de elementos inesperados. El desenlace del acto en la "Boate Nova Jerusalém" ilustra esa dinámica.

EL JUICIO FINAL

Con nuestra atención atrapada por el ritmo frenético del *show*, demoramos en percibir, en una esquina de la pasarela, la figura estúpida de Juan, con la mirada entorpecida por la acción del *crack*. Asistimos a todo como él, con la misma pasividad bovina, y como él nos sorprendemos por la entrada abrupta del Ángel poderoso y sus perros, en clima de violenta *blitz* policial, amenazando a los personajes que ahora yacen desnudos, con las manos en la nuca, sobre la pasarela.

De ahí en adelante somos arrastrados a un espacio de pesadilla, que inevitablemente nos remite a las mazmorras de la dictadura militar durante los peores años de la represión. Casi en lo oscuro, atormentados por un ambiente sonoro que mezcla voces y gritos con estallidos de armas de fuego, entramos en un largo corredor y dispuestos por las paredes, hombro a hombro, formamos una especie de "corredor polaco". Presentimos, más de lo que vemos, los cuerpos desnudos que llevan cargados agresivamente los ángeles-policías. Nos estremecemos al ruido de puertas de acero que se cierran con estruendos, sin que podamos ubicar la fuente de los impactos. Como en la Historia, somos testigos, protegidos por la penumbra, asustados pero seguros, del martirio de los que son arbitrariamente sometidos a la más abominable violencia.

Aquí el espacio de la cárcel comienza a ganar su plena significación. Este es el lugar que la sociedad escogió para el confinamiento de aquellos que representan el desvío de la norma, los transgresores, las anomalías sociales. Es el lugar de la exclusión, la caverna profunda que no se comunica con el exterior y que niega a los rechazados la visión del exterior. Es el lugar de punición, de pérdida de libertad, de sumisión humillante, de la supervivencia de la fuerza por sobre la voluntad. Empezamos a percibir mejor la concreción material de las paredes húmedas, el olor de la pólvora que contamina levemente el aire, la topografía laberíntica de escaleras y corredores que desembocan en el imponente y tenebroso espacio del último acto. Estamos ahora en un patio interno de un piso de alto, cercado por dos pasillos de celdas, las del

segundo plano alineadas junto a un corredor suspendido. En uno de los extremos, una puerta de hierro gigantesca; en el otro, una escalera también de hierro, que une los dos pisos. Aquí transcurrirá el Juicio Final.

Uno a uno, retirados de sus celdas, desfilan delante del juez los protagonistas de la devastada Nueva Jerusalén. Por un breve momento, único en el espectáculo, somos incitados a participar. Para el enjuiciamiento de la Talidomida del Brasil, algunos huevos son distribuidos para que los espectadores, siguiendo el ejemplo del Juez, se los tiren al personaje que, arrinconada y abatida, balbucea todavía la Constitución brasileña.

A cada reo corresponde una sentencia y son ejecutadas prontamente, sin apelaciones. La Novia tiene el fin de las mártires vírgenes: la hoguera que la redime y la eleva al cielo. Babilonia, delirante bajo el efecto de la cocaína, sujeta por una camisa de fuerza, es humillada por el Juez, que orina sobre ella, y termina estrangulada por la Bestia. Ella casi logra seducir al Juez, pero acaba siendo torturada, castrada y



quemada en la cruz por los Ángeles. Al final de un debate en el cual se desafían mutuamente con citas bíblicas, el Ángel Poderoso huye y el Juez se ahorca, avasallado por la consciencia de que no hay salvación. El epílogo restaura la armonía. Juan, por fin liberado de su obsesión, redimido, pierde el miedo, y, después de compartir un cigarro con el Señor Muerto, sentados ambos displicentemente en el piso del patio, se deshace de sus pertenencias, abre la pesada puerta de hierro y sale. Por última vez lo seguimos; finalmente estamos todos libres.

Si salimos aliviados, no obstante, conservamos en la memoria una carga de impresiones, sentimientos, percepciones, entendimientos, todo en ebullición, en choque, y ansiamos por un momento estar a solas. Para reflexionar. O simplemente, para respirar.

Si lo que se instala en nuestro espíritu es un sentimiento de indignación o de regocijo —ya sea referido al espectáculo o a la realidad que él evoca—, en lo que aquí nos concierne no importa mucho. Que cada uno elija y saque sus conclusiones. Lo que tal vez sea más interesante resaltar es que, para algunos de nosotros, este espectáculo, como los anteriores del grupo, nos insta a pensar sobre *el lugar del teatro*, su inserción en la topografía —real y simbólica— de la ciudad, y en el espacio que nosotros ocupamos en él. Porque es inevitable no leer en el mandamiento del capítulo 1, párrafo 11 del *Apocalipsis* lo que, metafóricamente, define el papel del artista y constituye, al mismo tiempo, una declaración de fe en el poder del arte.

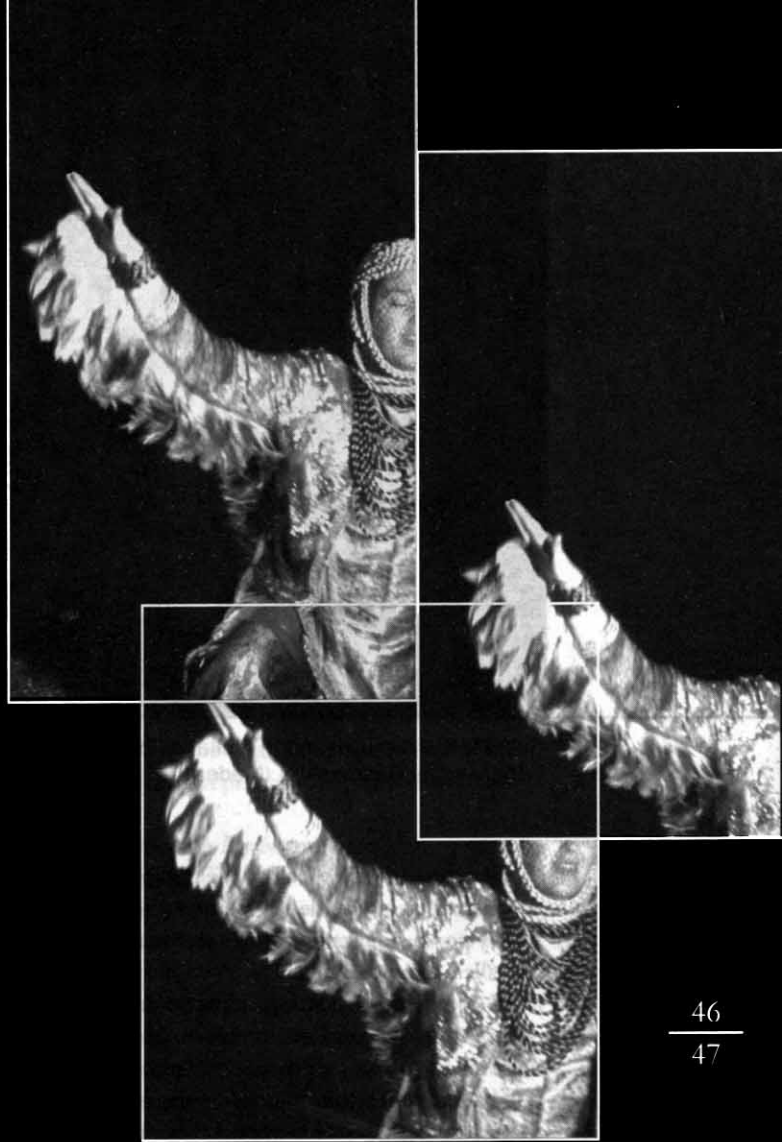
Al final, por la mágica metamorfosis operada por este espectáculo, dejamos de ser testigos para tornarnos profetas. Como Juan. Los portadores de la revelación. En este lugar que es el lugar de la revelación, el teatro. Que puede ser terrible y cruel, como quería Artaud. Como este *Apocalipsis*. ■

Traducción del portugués Luz Marina Pacheco

La dramaturgia según Dédalo

Julia Varley





Mucho antes que fuese conocido el tema del espectáculo *Mythos* y que supiese qué personaje debía representar, Dédalo¹ ya había comenzado a conducirme en el laberinto.

Me había llegado por correo desde Brasil un casete de música. Era un regalo de un espectador de otro espectáculo, *Kaosmos*. De un lado estaban algunas sonatas de Villa-Lobos y del otro, un concierto que usaba trinos de pájaros y sonidos de la selva como punto de partida, para transformarse luego en un canto interpretado por una mujer. Siempre me ha gustado Villa-Lobos y la música inspirada en la naturaleza también me ha interesado; la voz de la mujer era parecida a la mía y me abría posibilidades de búsqueda. Escuchaba el casete tan seguido que esos sonidos comenzaron a entrarme en la sangre.

Sabía que mi color sería el oro. En una tienda de Holstebro había encontrado una pluma metálica dorada y la había comprado. Mostrándosela al director le dije que era un elemento para el próximo espectáculo. No sé por qué lo sabía.

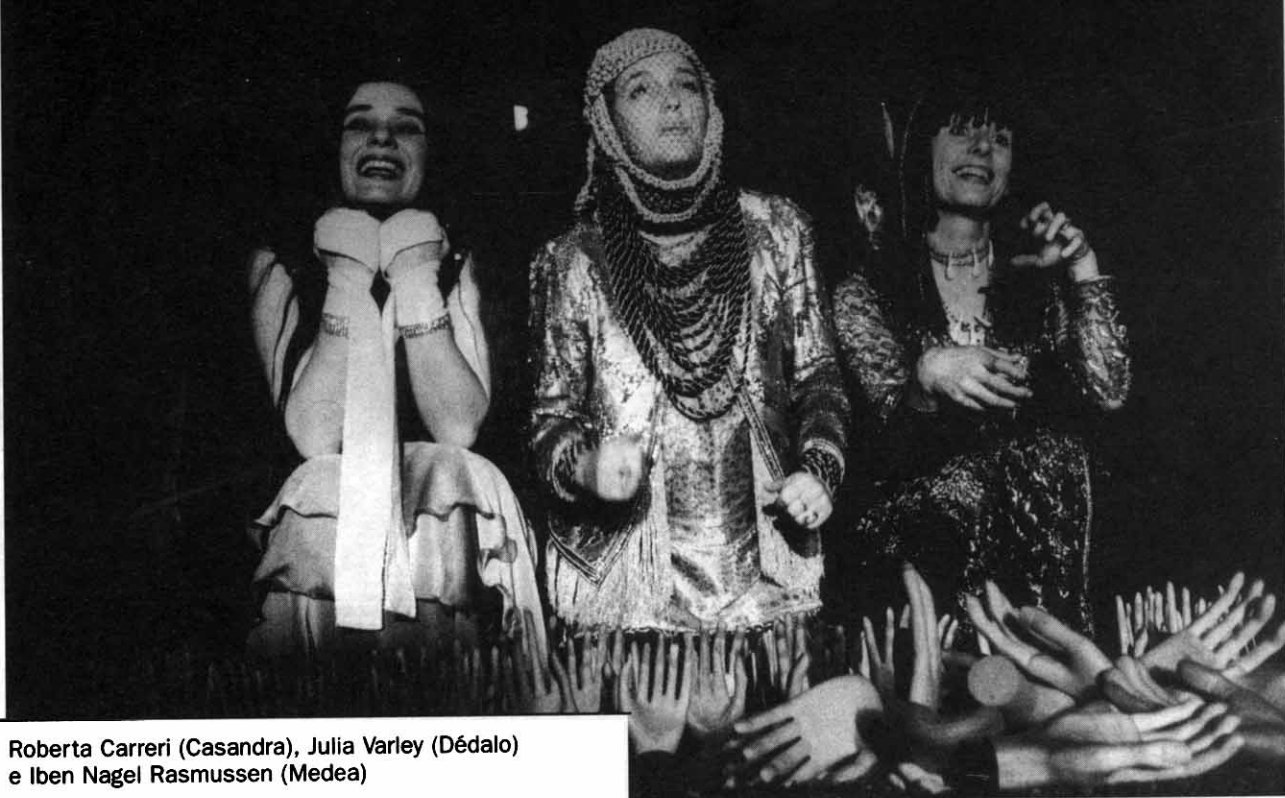
La dramaturgia según Dédalo se revela como un camino de fuerte seducción, misterioso desde afuera y en cuyo interior resulta inevitable perderse. Obliga a enfrentarse a calles sin salida, a volver atrás y retomar el camino. Nos enfrenta con dificultades y monstruos. Una vez dentro del laberinto la principal preocupación es encontrar la salida, cómo llegar al final y concluir el proceso. El hilo de la trama, del tema o de la vida del personaje se quiebra continuamente. La lógica parece desaparecer mientras la única posibilidad es simplemente la de continuar, avanzando o retrocediendo. Cuando todo parece perdido aparece un nuevo indicio que incita a retomar la marcha. Los actores y el director no siempre tienen fe en que lo que se construye tendrá un efecto sobre el espectador, pero el resultado se vuelve importante sólo cuando se está próximo a la salida. Incluso el espectador, inmerso en el laberinto, puede reconocer lo que ha explorado, mucho tiempo después de haber pasado por la experiencia.

He definido para mí misma la dramaturgia del actor como el instrumento que ayuda a organizar el comportamiento escénico, la lógica con la cual se concatenan las acciones, y la técnica que permite realizar acciones reales en el mundo de la ficción.

El actor entrenado para "ser" sin divisiones entre cuerpo, mente, sensaciones, imaginación, emociones y reflexión, acciona a nivel físico y vocal para golpear los sentidos del espectador. Durante el proceso de creación de un espectáculo la prioridad y el orden de importancia de las diversas fases de realización de la propia dramaturgia cambia según el actor y según la fase de trabajo y desarrollo profesional en que él mismo se encuentra. La construcción de la presencia, la creación de comportamientos escénicos a través de la improvisación o la composición, la repetición, la interpretación del texto y del personaje, la elaboración, los ensayos, la repetición del espectáculo: cada una de estas fases posee su propia dramaturgia.

Pero en este artículo quisiera pensar acerca de la dramaturgia en términos más generales, y no únicamente en la del actor. Quisiera entrar en la compleja lógica dramaturgía de un espectáculo, *Mythos*, pero desde el punto de vista de sólo uno de sus personajes, Dédalo. El primer paso es encontrar la puerta de entrada del laberinto.

¹ El Dédalo que me permite estas reflexiones sobre dramaturgia es mi personaje de *Mythos*, espectáculo del Odin Teatret presentado por primera vez el primero de mayo de 1998 en Holstebro, Dinamarca.



Roberta Carreri (Casandra), Julia Varley (Dédalo)
e Iben Nagel Rasmussen (Medea)

Durante un viaje a Bali quedé fascinada por las flores que adornaban las orejas de las estatuas y los trajes de los bailarines y por la riqueza de colores en todas las decoraciones de las calles, templos y pueblos. Poco después, atravesando un largo puente sobre una región pantanosa en la parte tropical del norte de Australia, me impresionaron la enorme variedad de sonidos y cantos de animales y pájaros. Los escuchaba y trataba de repetirlos: imposible. Esos sonidos me recordaron el casete de música brasileña. Mientras viajaba comencé a mezclar sonidos de pájaros imaginarios con mis intentos de producir armónicos con mi voz.

Un mes antes había aprendido algunos rudimentos de técnica de canto armónico durante un taller con el músico alemán colaborador de Stokhausen, Michael Vetter, organizado en Turín por Vincenzo Amato de la Cooperativa Il Mutamento y anunciado en el diario de los Teatri Invisibili italianos. Michel Vetter era un nombre conocido: quince años atrás había encontrado en la biblioteca un disco suyo que me hizo compañía durante un largo período en las horas de entrenamiento matutino.

Mi interés por el canto armónico había comenzado luego de haber escuchado una grabación de música de Mongolia. Me daba la sensación de estar escuchando el sonido agudo de un silbido sobre una voz de hombre, aunque la nota de cubierta del disco explicaba que se trataba del canto doble de una sola persona. No lograba comprender cómo era posible emitir un sonido semejante. Busqué otras referencias y así llegué a saber de los cantos Tuva, de David Hykes y de su Harmonic Choir y de Michael Vetter. La música de Vetter permaneció acompañándome en mi entrenamiento físico y el canto armónico desapareció, como tantos otros ejercicios de acrobacia que definitivamente no lograba hacer mientras seguía otros caminos para crecer como actriz.

La casualidad y el interés por el movimiento de Teatri Invisibili me motivó a leer su publicación, y decidí planificar un tiempo sin compromisos, como para poder retomar el contacto con mis propios sueños sin tener que seguir un futuro ya previsto. La curiosidad provocó que durante una pausa para el almuerzo me sentara a la mesa con Michael Vetter y su asistente, Natasha Nikprelevic y les preguntara si querían venir a Dinamarca, y cuánto costaría. Quería compartir con mis compañeros del Odin Teatret la experiencia del taller. El trabajo me había enriquecido, había descubierto una nueva visión del sonido y del texto, y pensaba que podría ser interesante también para ellos. La casualidad trabaja para nosotros cuando nosotros colaboramos con las circunstancias. Por casualidad encontramos el punto de partida.

Quería un personaje que fuese "naturaleza" y no "cultura". Trabajé toda la noche para preparar un traje hecho de flores. Tenía miedo que las flores se marchitaran antes de mostrarlo. Sólo logré preparar una coraza de margaritas rosadas y amarillas que coloqué en la espalda y el pecho. Me había pintado sutilmente los labios de negro buscando reproducir la imagen de un pico. Esperaba ansiosa y emocionada fuera de la sala donde debíamos encontrarnos por primera vez los actores y el director. Un poncho cubría mi esbozo de traje para no develarlo antes de entrar al espacio preparado en secreto durante las dos semanas precedentes. Todos habíamos sido informados de que en el próximo espectáculo trabajaríamos con las poesías de Henrik Nordbrandt, un poeta danés contemporáneo, y que el tema era la sepultura de un mito. Los hombres del grupo sabían qué personaje les correspondía: Edipo, Tersite (el soldado cobarde de La Ilíada), Orfeo, Prometeo y Guilhermino

Barbosa (el soldado rebelde que recorre veinticinco mil kilómetros a pie en Brasil junto con la brigada Prestes).

Cuando entré a la sala y vi el espacio escénico preparado por el director junto con un escenógrafo y uno de los actores quedé de piedra yo también. Era un jardín zen. No había nada vivo y todo era gris. El espacio era gélido y fuerte.

Nos sentamos en los bancos en torno a la grava rastrillada y a las piedras dispuestas de modo perfecto y asimétrico, mientras el director hablaba. Entre otras cosas dio los nombres de los personajes a las mujeres del grupo. Yo debía ser Clitemnestra y me encontraría junto a Medea, Smirna y Casandra. Los actores comenzaron a improvisar usando los personajes como referencia. Mi traje de flores verdaderas de colores estaba completamente fuera de lugar.

Cualquier movimiento que los actores hicieran en este campo de piedras era excesivo; como si la presencia de los actores fuera desproporcionada. El director siempre había buscado un punto de partida difícil que obligase a encontrar nuevas soluciones, pero esta vez me parecía que había exagerado. Me sentía desmoralizada; estaba lejos de los trópicos de Bali y Australia y tenía frío. Al día siguiente me presenté al ensayo con un traje de lana y un sombrero de piel; al otro, con un tapado de piel de leopardo. Pero mi coraje y mi provocación terminaron allí.

Siguieron meses de trabajo técnico y maniobra. Movíamos torres y piedras, probábamos efectos de luces y suelos que resistieran al pisoteo de la grava. Cada experimento necesitaba horas de preparación, para limpiar otra vez el espacio, amontonando la grava con baldes y carretillas en un lado de la sala para redistribuirla luego. Se levantaban nubes de polvo. Estábamos en la sala de ensayo con máscaras en la boca y overoles. Nos preguntábamos hasta qué punto resistirían nuestros pulmones. Hicimos pruebas con varios tipos de grava para verificar el color y la solidez. Lavábamos las pequeñas piedras y las tamizábamos. Los hombres del grupo estaban activos, fascinados por resolver los detalles técnicos, mientras las mujeres mirábamos a menudo, desde los bancos, asustadas también por el peso de los elementos que usábamos.

Debo confesar que los mitos griegos no ejercen mucha fascinación sobre mí, menos Clitemnestra. Hubiera preferido un personaje masculino para alejarme de los clichés de Doña Música, de su vestido largo y de sus tacos altos usados en el espectáculo precedente. Cuando una de las actrices dejó el teatro y cambió el equilibrio porque se redujo el número de personajes femeninos que habían cometido un crimen, el director me propuso Dédalo. Reconocí inmediatamente la posibilidad de volar como un pájaro y de traducir el tema de los mitos griegos al de la naturaleza, que era el que me interesaba, y acepté. Smirne había desaparecido; con el tiempo Prometeo se transforma en Lucky de *Esperando a Godot* y finalmente en Sísifo; Tersite, sin que cambiase nada para el actor, desde un cierto momento se llamó Ulises.

En el entretiempo, luego de haber trabajado en Holstebro con Michael Vetter y Natasha Nikprelevic, con el músico vietnamita Trang Quang Hai y con cuatro músicos de Mongolia,

cada mañana los actores ensayaban los cantos armónicos y las adaptaciones de fragmentos de poesías de Henrik Norbrandt a melodías de Mongolia. Se trataba de crear un sonido “mítico”, que viniera de ultratumba, un sonido no-humano, y de cantar con un ritmo que incitase a bailar.

Leí todo lo que pude encontrar sobre Dédalo y decidí que en vez de una simple representación del personaje, quería presentar el contexto al cual Dédalo pertenecía. En vez de seguir la lógica de una persona, mi dramaturgia personal en el espectáculo y en consecuencia los materiales que propuse en los ensayos de *Mythos*, se referían a todas las situaciones y personas con las cuales Dédalo tenía contacto, incluso indirectamente. El laberinto, el Minotauro, el dios con apariencia de toro que emerge de las aguas del mar, Pasífae, Ariadna, el hilo, el amor traicionado, Teseo, las perdices, la máquina para el coito entre una mujer y un animal, los celos entre artesanos, las muñecas mecánicas, el hilo en el caracol, el poder de Minos, el vuelo de Ícaro, las jornadas en Sicilia y Cerdeña, las alas derretidas, la isla del mar Egeo, la danza de la primavera, etc.: todos eran elementos a los cuales yo me refería y que quería presentar en síntesis a través de mi Dédalo. Quería representar un contexto y no un personaje.

Un día, un espectador de *Mythos* me sorprende preguntándome por qué representaba un hombre con una voz aguda. No había pensado jamás en Dédalo como hombre o mujer sino como constructor del laberinto, artesano y progenitor.

El Minotauro estaba en el centro de este contexto mítico. El elemento que me permitía orientarme era el hilo. Los atributos típicamente visibles en todas las imágenes de Dédalo y de su hijo Ícaro eran las alas.

Construí mi Minotauro. Como pierna utilicé un largo palo de lluvia comprado en Colombia que pinté de oro; el cuerpo era una piel de conejo blanca; una gran mano con los dedos estilizados, esculpida por un escultor balinés sobre la base de una raíz de árbol, era la cabeza y los cuernos. Colgué una cuerda dorada en los cuernos. En el objeto compuesto se amalgamaban diversas referencias: la naturaleza en forma de sonido de lluvia, la madera como construcción de la máquina para el coito, el pelo blanco de Zeus, la mano amputada y la corona del poder, el ser sobrenatural y mítico, ni hombre ni animal, como las esculturas que había visto en el Museo Egipcio de Torino.

En una mercería de Utrecht, Holanda, compré metros de hilo dorado de distintas medidas y espesores y un largo rollo de plumas de gallo. En Corea encontré una pequeña campana en forma de copa con una cubierta que resonaba con armónicos. Le enrollé veinte metros de hilo para después liberarla mágicamente dejándola desenrollarse por la tierra y seguir un itinerario intrincado. Cosí el rollo de plumas en forma de V y busqué la manera de pegar en mis brazos lo que parecían alas. Otras referencias e ideas eran transformadas en elementos tangibles: el legamen entre Ariadna y Teseo, la forma del laberinto, los armónicos, el secreto oculto, las alas pegadas, el pájaro y aún el oro.

Trabajé con estos requisitos para construir escenas.

Estábamos en Amsterdam y el director y yo visitamos el Museo de Van Gogh, uno de mis artistas preferidos. A la salida



encontramos en una plaza cercana cuatro hombres asiáticos que cantaban. Usaban trajes que los hacían reconocibles como mongoles. Tenían un extraño instrumento que se tocaba con un arco que podía llegar a resonar como un caballo, y una especie de mandolina. Las canciones seguían el ritmo apremiante de un galope y por encima de toda la música se escuchaba claramente el silbido, el canto armónico alternado con un rugido blando y bajo. Uno de los hombres, cada tanto, con gestos grandilocuentes de sus brazos, declamaba textos entre los cuales se distinguían las palabras “Gengis, Gengis Khan”. Tratamos de comunicarnos con él: hablaba un poco de alemán y ruso. Se llamaba Palamshav Childaa. Cuando logramos hacerlos venir a Holstebro, luego de llamadas telefónicas, encontramos con la gente que los hospedaba, y presiones en la Embajada y en el Ministerio del Interior danés para lograr una visa inmediata, nos conquistaron con su generosidad, alegría, capacidad musical y vocal. En cinco minutos aprendieron la melodía y el texto de una canción danesa, mientras a nosotros nos tomó una semana entera lograr acercarnos a las variaciones rítmicas, a los efectos vocales y anotar algunos versos de su canción sobre las montañas Altaj.

Palamshav era hasta bailarín. Un día nos mostró algunas danzas folklóricas de Mongolia. Vi un pájaro que comenzaba a volar. El movimiento de sus brazos, los pasos que aumentaban de velocidad representaban en realidad las acciones cotidianas de quien cabalga, usa la fusta y el lazo, caza y sujeta las riendas. Pero la forma veloz de bajar y subir los hombros y luego la flecha que golpeaba a un pájaro negado a caer me parecían los movimientos esenciales del vuelo. Ese debía ser el modo de moverse de Dédalo.

Grabé alguna danza en un video y con la ayuda de las imágenes del siempre sonriente Palamshav me dediqué durante un mes a aprender los pasos y movimientos de aquella danza de Mongolia, acompañada por el ritmo apremiante de su música.

Un día, trabajando con Michael Vetter y Natasha Nikprelevic improvisamos durante mucho tiempo sobre la base de una sola palabra. Era verdaderamente increíble descubrir la cantidad de modos posibles de decir una misma palabra. Trabajé con la palabra “minotauro”. El Minotauro se volvió luego un elemento central del espectáculo, pero no bajo la forma del bastón que había construido, ni como simple texto, sino como la larga serpiente de uñas de cabra colgada en el espacio escénico desde el inicio de los ensayos. Con Vetter había descubierto que en el interior de una palabra y de una sílaba hay todo un mundo para ser explorado y que es posible cantar con los armónicos melodías que para mí sería difícil con una voz normal.

El director me había dado tres textos, uno estaba compuesto por fragmentos de poesías de Norbrandt. Traté de aplicar el canto armónico a las palabras. Para un texto utilicé una voz muy aguda, en la cual los armónicos eran limitados

técnica y la preparación que requerían las decenas de metros de cuerda me tuvieron ocupada por dos o tres horas al día durante muchas semanas. No sólo la cuerda debía formar el laberinto, sino que debía incluso dividirse en cuatro para capturar y tirar a Guilhermino Barbosa como si fuese un animal salvaje que debía domarse. Además, si el laberinto de cuerda era usado al final del espectáculo debía, también, ser presentado antes. Busqué crear una gran telaraña y una lluvia de hilos en el centro del espacio escénico, además de trabajar una escena con el hilo intrincado junto a otro actor sobre un canto de tarantela.

De un día para otro el director eliminó todas estas escenas. El hilo no existía más. Quedó sólo en el traje de Dédalo, en forma de sombrero y en torno a mi cuello y mis muñecas, y también para arrancar la ropa y las botas a Guilhermino Barbosa.

Durante el proceso de trabajo yo había propuesto el laberinto de cuerda, otra actriz la imagen del animal capturado por la cuerda y la ropa arrancada en un segundo, mientras que otro actor había diseñado el laberinto haciendo aparecer la alfombra roja por debajo de la grava, al usar el rastrillo que normalmente utilizábamos para limpiar la sala al final de los ensayos. La alfombra permitía que el hilo en el piso se viera mejor que sobre la grava y como consecuencia se debía excavar un laberinto que siguiera el itinerario del hilo. Luego, cuando el hilo desapareció del montaje, quedó el laberinto dibujado por el contraste entre la alfombra y la grava, y mi bastón-Minotauro se volvió cetro del poder e instrumento de trabajo de Dédalo, a lo que se agregó una pequeña pala y una horqueta en la extremidad opuesta a la mano esculpida. La mano fue colocada directamente sobre el palo de lluvia y la piel blanca, innecesaria ya, desapareció. El diseño del laberinto se transformó incluso en la tumba de Guilhermino Barbosa, y el cetro se volvió el elemento que guía el ritual para convertir la historia en mito.

Estaba llegando al final del proceso con la sensación de que trabajar no valía la pena. Todo el material sobre el cual había invertido horas, días y meses había sido cortado mientras en el montaje quedaban las escenas que había propuesto sin empeño, como pasaje o como solución para cambiar mi posición en el espacio escénico. Me consolaba pensando que las partes descartadas podrían servir de base para un nuevo espectáculo en el que los hilos tendrían un rol principal, al mantener también algunas formas de caminar.

Dos años más tarde, durante una reunión con los actores, el director explicó que mis esfuerzos, que desde el comienzo había considerado un error, le habían permitido descubrir la estructura dinámica del espectáculo. Podría sentirme satisfecha: aunque había desaparecido mi trabajo de actriz, había contribuido a la construcción de la dramaturgia que servía al espectáculo en toda su complejidad.

en número pero potentes. Para otro, la voz más baja y relajada que podía alcanzar. Interrumpía el tercero con sonidos de pájaros ayudada incluso por los efectos armónicos de algunas posiciones de la boca y de la lengua. Me divertía el improvisar largamente con sonidos de pájaros, monos y ranas. Luego hacía escuchar al director estas improvisaciones negándome a fijarlas en una partitura vocal siempre idéntica. Escribí también algunos textos a partir de lo que había leído acerca de Dédalo. Los otros actores, sobre todo los escandinavos, se concentraban más sobre Nordbrandt proponiendo algunas de los poemas que más les habían gustado.

Muchos de estos textos desaparecieron completamente o fueron cortados, dejando sólo la articulación de las vocales que cambia los armónicos en la voz. Se agregaron sin embargo otros que trabajé con un montaje de canciones sefardíes, los cantos judíos de la España árabe.

Fue difícil lograr en el espectáculo una dramaturgia musical coherente que superara la fragmentación de las diversas melodías de Mongolia, Córcega y sefardíes, sumadas a las composiciones originales de nuestros músicos y a las improvisaciones vocales de los actores. El sonido de la grava que creaba el del "mar" o el "laberinto" ayudó a encontrar esta unidad.

La primera idea para los trajes vino de dos lujosos sacos de lentejuelas que el director compró en un elegante negocio del aeropuerto de Santiago de Chile. Los vimos junto a otros objetos, como un cráneo de ciervo y fetos disecados de llama, que había encontrado durante un viaje por Bolivia y el norte de Argentina. En otros negocios de Utrecht y en Italia compramos vestidos de fiesta, impermeables, sombreros y pelucas. Me confeccionaron dos conjuntos de pollera y chaqueta, mientras yo, testarudamente, seguía con mi imagen de trabajador vestido con overol y oro. Sólo cuando logré terminar mi idea del traje, que proponía adornar con los metros de hilo que había comprado, fueron aceptados los pantalones y la chaqueta dorada.

En realidad el traje de Dédalo es el resultado de un inmenso trabajo en torno al laberinto. A partir de la idea del itinerario intrincado del hilo que salía de la campana coreana, había propuesto un laberinto hecho de cuerda, sostenido en sus extremos por algunos de los actores, que serviría luego para atrapar en el espacio mítico a Guilhermino Barbosa. Pensé que este laberinto provenía de la cabeza de Dédalo y, para dar vida a esta imagen, hice un sombrero de cuerda entrelazada que al liberarse lentamente de mi cabeza formaba el laberinto. Eran necesarios muchos metros de cuerda; entonces agregué al sombrero otro hilo entrelazado alrededor de mi cuello y para ayudarme a encontrar el punto por donde debía comenzar a desenrollarlo colgué un extremo del hilo sobre el bastón que era mi Minotauro. La solución

Pienso incluso que las alas que había cosido para Dédalo ayudaron a cambiar la dirección del espectáculo. Eran bellas y deseaba definitivamente introducirlas en el montaje, a pesar de que el director decía querer dejarlas para una escena final. No le creía y sabía que el material no insertado sería olvidado pronto. Insistí hasta el punto de desobedecer y durante cada "pasada" en los ensayos, en un determinado momento introducía las alas. Las tenía entrelazadas en mis brazos como si fuesen un bebé, luego las mostraba y me las ponía. Este objeto era técnicamente muy difícil de manipular: me llevaba siempre mucho tiempo y a veces quedaba enredada.

Con las alas de Dédalo apareció Ícaro, el hijo. Lentamente las acciones criminales de los personajes míticos que eran centrales en el comienzo del proceso, se concentraron en la relación de estos personajes y sus hijos. Los ideales, la esperanza en un mundo mejor, la lucha por cambiar la realidad, el futuro, se hacía visible a través de los hijos: asesinados, sacrificados, llevados a la muerte, olvidados,

obligados a luchar uno contra el otro. El grito del progenitor que busca a Ícaro; la escena de la caída en el mar que había propuesto, de la cual sólo quedó el canto; los movimientos de pájaro que había aprendido, todo contribuía a volver visibles a los hijos. Y un día le fueron puestas las alas de Ícaro a Guilhermino Barbosa. Se formaba así otro nudo en el espectáculo que reunía no sólo los destinos de Medea, Edipo y Dédalo sino también el del soldado brasileño que marcha a salvaguardar el honor. Era como si todos los personajes del espectáculo se encontrasen en el laberinto del cual trataban de salir alzando vuelo, armados de alas de cera, para acercarse al sol. Los progenitores, los responsables, sobrevivirían, ¿pero qué dejarían como herencia?

Debía definitivamente ir a Creta, donde Dédalo había construido el laberinto. El espectáculo estaba ya casi terminado y el viaje no me iba a dar elementos concretos que podría insertar en el montaje, pero sentía que era un deber



Foto: Francesco Galli

con mi personaje. Debía ver el laberinto, el lugar donde se cuenta fue encerrado el Minotauro, donde la mujer de Minos había hecho el amor con el toro blanco, el dios indomable.

Fue extraño llegar a la isla junto a un grupo de turistas alemanes y ver los carteles de los bares y restaurantes con nombres familiares al trabajo sobre nuestro espectáculo *Mythos*, Laberinto, Minotaurus... En el palacio de Minos y en los otros palacios de Creta buscaba las huellas del laberinto, no tanto en la disposición de los muros, como en las marcas que los pasos de danza y rituales del pasado podían haber dejado sobre la piedra, en el panorama mediterráneo y sobre los objetos exhibidos en el museo. Descubrí el poder del matriarcado en los cuartos de la sacerdotisa, en los colores que aún quedaban sobre las paredes y en la pequeña estatua de mujer con senos descubiertos que tenía dos serpientes en sus manos. Percibí el arduo pasaje al patriarcado en los cuernos del toro invertidos, en la batalla entre religión y política, en los cuerpos cuidados de las pinturas. Pero el valor artístico y la magia estaban encerrados en los objetos cotidianos exhibidos en el museo: la muñeca y el pequeño juguete, las alhajas, los vasos y tazas de terracota que habían sido manufacturados con suma atención, tiempo y conocimiento. La calidad y variedad artesanal de cada uno de estos fascinantes objetos del pasado era tanta que ponía en evidencia la abundante mediocridad en que vivimos, a pesar de todos los instrumentos que la modernidad pone a nuestra disposición. En la perfecta irregularidad de la forma de una pequeña taza, el cuidado del detalle y la simple necesidad del objeto reconocía el valor que en el Odín Teatret tratamos de dar a nuestro trabajo en un espectáculo. Mientras caminaba por el museo tenía la impresión de que el arte era parte integrante de la vida cotidiana en aquel lejano pasado. Apenas comenzaba la primavera, viajaba por la isla en un auto alquilado junto con Dorthé, una pintora amiga. Los delfines, los colores azul y turquesa, la consistencia de la piedra en Creta, eran tanto "naturaleza" como "cultura". Lo que había sido creado por los seres humanos tenía la misma consistencia que el mar, que los árboles sobre los cuales aparecían las primeras flores, que el cielo, las rocas y el viento. La gran moneda con signos indescifrables, expuesta bajo un vidrio en una sala del museo, evidenciaba la fascinación por lo que no se aferra: la atracción del laberinto. En Creta me di cuenta del secreto que Dédalo me había enseñado: la dramaturgia comienza con la capacidad de explorar más allá de lo que es evidente, con el estudio y el cuidado de los detalles.

En *Mythos* la historia presentada no se desarrolla en modo lógico, con relaciones de causa y efecto entre los personajes, más bien salta por contigüidad de un personaje al otro.

Una escena comienza con Ulises que acomoda las manos cortadas en forma de montículos en torno a las piedras, mientras una luz azul ilumina los ojos de los espectadores como el reflejo del mar.

Ulises dice: "Del mar del verano pasado queda sólo el reflejo del ocaso, del reflejo sólo los rostros, de los rostros sólo su espera". Dédalo grita "Ícaro!" y se lanza sobre las

manos, como en busca del hijo entre las olas del mar. Todos cantan: "El mar... delante de nosotros... secreto..." mientras Sísifo acompaña los acontecimientos con su violín. Orfeo y Edipo recorren este panorama de piedras y manos amputadas. Ulises comenta mientras continúa rastrellando las manos sobre la grava iluminada de azul: "Tengo miedo de ser una casa habitada por muchos que no terminan de dar vueltas por las noches barriendo y que el polvo llene mis venas en lugar de sangre". Casandra canta: "Veo un niño a orillas del mar". Dédalo recoge una pluma bajo una piedra y canta: "Y el peso de tu esqueleto me cuenta en las noches la altura de las montañas que supero en mis sueños" y luego, viendo el alma alada de Guilhermino Barbosa que trae en sus brazos su propio cuerpo exánime, grita maravillado: "¿Ícaro?". Mientras Guilhermino Barbosa prosigue su marcha, Casandra advierte: "Le enseñaste el arte de volar, no le enseñaste lo más importante: el arte de caer." Dédalo abraza las rodillas del Guilhermino alado y dice: "Maldita impaciencia que llenó tus bolsillos de noches insomnes y sueños que gritan como un recién nacido." Guilhermino se libera del abrazo para continuar avanzando impertérrito. Dédalo recoge la pluma: "Vi un niño en la orilla del mar. Ulises, creí que era el mío. Sacudí la cabeza como diciendo: no me uses de nuevo en tus sueños." La pluma cae al sonido de un canto triste de un pájaro. Dédalo se arrodilla para sepultar la pluma en la grava, mientras Edipo riendo sarcásticamente dice: "Ciégate. Arráncate los ojos, así verás la historia bajo la sola luz de tus recuerdos". Dédalo se aleja con lamentos que tienen el sonido de los pájaros; Ulises descubre con sus pies la pluma de la grava, la recoge para ponerla en su sombrero como decoración, y dice a los espectadores: "¿En Italia sí que son vivos! Allá se comen a los pajaritos, para que no los despierten en la madrugada pero, antes que nada, para que no les eagen el coche!". Dédalo mira con terror a Medea que avanza con dos fetos de llama visibles sobre su espalda, mientras Orfeo canta: "Llamo al amor y a la desesperación. A la locura y al conocimiento. La llamo a ella por los sitios donde nunca he estado." Medea estrangula a los fetos, los sepulta en la grava y los abandona: "Quédense desnudos hijos míos, y tranquilos, este es el huésped que esperamos con tanta impaciencia, ustedes y yo. El huésped que nos arrancará el uno del otro y nos conducirá a la casa de cada uno". La escena termina con Ulises que entra con el rastrollo para agregar los fetos al montículo de manos amputadas.

Los personajes permanecen aislados en sus tormentos y en su propio mundo, pero participan en la construcción de la historia del espectáculo que les concierne y que al mismo tiempo los trasciende. Si sigo sólo la lógica de Dédalo, puedo leer la escena como la búsqueda de Ícaro luego de su caída en el mar Igeio y reconocer en la gran piedra la isla donde se ha detenido Teseo o donde fue abandonada Ariadna. Pero durante el espectáculo no pienso en esto, incluso si a través de mis acciones puede ser interesante descubrir en el soldado con las alas el alma de Ícaro, o en las predicciones de Casandra la ira de los dioses por la soberbia humana de querer volar, o en la elección de cegarse de Edipo la alternativa del exilio y la fuga de Creta, o en la astucia de Ulises al interlocutor de los padres que no quieren ver, o en los fetos

de Medea al cadáver del hijo desaparecido en el mar, o en las manos las víctimas de mis ideales juveniles, o en las piedras el muro caído de Berlín, y en la grava lo infinito de la ilusión por un futuro mejor.

La historia del espectáculo avanza de un personaje a otro a través de un trabajo de montaje y simultaneidad: Casandra advierte, al mismo tiempo que Dédalo busca, que Orfeo y Edipo transitan el espacio, que Sísifo toca la viola y Ulises rastrella. En esta simultaneidad de acciones el espectador no necesariamente se orienta, pero el director debe saber seguir los diferentes hilos que recorren este ensamblaje de direcciones aparentemente divergentes. La lógica del director no sigue un camino lineal, sino que se mueve por una contigüidad de territorios; el pasaje de un corredor cerrado al otro se abre a través de los detalles de la historia que pueden incluso estar dados en palabras, objetos o efectos de luces: Ulises menciona el mar en su texto, Dédalo busca a su hijo Ícaro en el mar, Ícaro volaba como un pájaro, el alma de Guilhermino lleva la pluma como un ángel, Casandra habla del arte de caer, la pluma cae, Ulises nos divierte con la imagen de los pájaros que dejan caer su excremento en los autos...

La simultaneidad y el montaje son creíbles cuando son contruidos a través de una relación orgánica entre los actores, y no necesariamente a través de una lógica psicológica entre los personajes. La relación orgánica, viva, y no psicológica o lógica sigue los principios de acción y reacción en vez de la construcción dramática habitual basada en causa y efecto. Esta relación no pasa sólo a través de las miradas o diálogos verbales, es un diálogo de acciones e impulsos que necesita mucho tiempo para desarrollarse, especialmente cuando se trata de personajes solitarios como los de *Mythos*.

La lógica orgánica es dictada por una continua reacción de impulsos entre los actores, por una concatenación compleja de acciones físicas, vocales y musicales, y por un diálogo constante con el espacio en donde se mueven. Cuando Torgeir (Ulises) termina el texto y se encienden las luces azules, el acompañamiento de Jan (Orfeo) cambia de tonalidad para dar inicio a un canto colectivo sobre el mar, Julia (Dédalo) grita "¡Ícaro!" y Torgeir comienza a rastrellar, Iben (Medea) y Roberta (Casandra) continúan cantando, Frans (Sísifo) toca la viola con otro ritmo y Jan (Orfeo) y Tage (Edipo) irrumpen en el espacio. El ruido sordo de la caída de la piedra transforma todo en silencio, para escucharse sólo el sutil vibrato de una viola y un texto apenas susurrado. Roberta canta luego una nueva invocación a Ícaro, Kai (Guilhermino Barbosa) avanza al ritmo del canto, cuya última nota provoca la caída de Julia, que abraza las rodillas de Kai. Kai retoma la marcha y Julia recoge la pluma depositada sobre la piedra y busca en la oscuridad un rayo de luz para iluminarla, mientras vuelve la mirada a Ulises que está en la dirección opuesta. Cuando la pluma cae y es cubierta por la grava que reproduce el rumor de las olas en la orilla, Tage comienza su texto, Julia se vuelve hacia él y sigue con los impulsos del cuerpo y los sonidos de pájaro el ritmo de las palabras, mientras Torgeir espera el exacto final del texto para dejar de golpear la piedra donde está parado en equilibrio para deslizarse hacia la pluma y apoderarse de ella. La

llegada repentina de Torgeir hace levantarse a Julia y el ritmo de su salida se corresponde con la entrada de Iben.

A través de esta precisa modulación rítmica de acciones y reacciones es posible hacer emanar historias y significados. El director descubre el hilo narrativo que presentará al espectador trabajando sobre lo que llamamos el nivel orgánico de la dramaturgia, sobre la elaboración microscópica y continua de diminutos detalles. Los materiales y acciones de los actores, las relaciones y los nuevos contextos que se crean durante el proceso, indican la vía de salida del laberinto y tienen consecuencias sensoriales e interpretativas sobre el espectador y el espectáculo.

Dédalo mira desde lejos una de las escenas que prefiero en esta creación de significados por contigüidad: Ulises ha terminado recién de comentar irónicamente el canto revolucionario de Guilhermino. "Él pregunta si nunca han pensado cuánto vale vuestro trabajo en la tierra. Si pensaron que al ser las manos de ustedes también es de ustedes lo que les den." Y al momento aparece Medea que llama a sus hijos con las manos rojas de sangre. Dédalo está en la oscuridad, nadie lo ve mientras es sacudido por los movimientos de la danza de Mongolia.

Quien debe volar libre de la historia, de los personajes, del montaje, de la dramaturgia y del espectáculo mismo, es el espectador. El hilo de Ariadna, que conduce su mirada a través de las escenas con la fuerza invisible de las acciones, debe desaparecer.

Entrar en el laberinto, perderse, encontrar lo desconocido, hallar la salida, liberarse, volar lejos, son experiencias que podría llamar arquetípicas, que pertenecen al imaginario de cada uno de nosotros. En estas experiencias el mito tiene aún una función: es el referente común que podemos reconocer. Dédalo me ha ayudado a comprender la dramaturgia de *Mythos* y a aceptar que los mitos griegos son útiles para hablar de un mito contemporáneo.

Cada espectador debería encontrar en el espectáculo un laberinto personal en el que pueda reconocer aquello en lo que ha creído y tal vez cree todavía, las propias experiencias, historias, mitos, ideales, sueños. Dédalo me ha convencido de que incluso hoy somos capaces de volar, a pesar de que nuestras alas se derretirán al sol. Pero ¿es tan malo caer en el mar azul del Egeo? ■

Traducción del inglés Ana Woolf.



De donde

son los cantantes

54

55

Guión dramático
Nelda Castillo

El presente texto no es un punto de partida, a él accedimos mis actores y yo luego de un profundo proceso de síntesis. A partir de técnicas propias de entrenamiento, improvisación y de la dramaturgia del actor logramos, a nivel de la palabra, este cuerpo textual, sometido luego a las constantes mutaciones que la confrontación con el público genera.

Deseo que el lector de Conjunto disfrute esta parte del todo espectacular que es De donde son los cantantes, y descubra o reconozca en ella las voces de autores imprescindibles, a cuyas obras nos acercamos humildemente: Severo Sarduy y Guillermo Cabrera Infante.

Primera escena

LA ESTRELLA

LA ESTRELLA. ¿Qué pasó, dónde es el fuego? ¡Aquí no ha pasado nada! ¡Arriba los corazones! Papi, ponme reflectores y estamos campana. ¡Bienvenidos *lady's and gentlemen* a este emporio del amor y la vida risueña. Señoras y señores, señoritas y señoritos, que de todo tenemos aquí esta noche, en este palacio del canto y de la danza y del amor a media luz. Bueno, ahora para romper el hielo con las formalidades acostumbradas, vamos a presentar a los visitantes que vienen de otras galaxias, ellos son los visitantes intergalácticos nocturnos, unos que vienen de todas partes y hacia todas partes van. En cuanto diga el nombre de la galaxia aplauden sin cesar. A la una... a la dos... y a las tres... ¡España!... (*Aplausos.*) También tenemos el honor de tener aquí a un colectivo de compañeros italianos que vienen con espaguetis y todo. (*Aplausos.*) ... ¿Y ustedes de dónde son con esas caras? ¿Son por casualidad de Bosnia y Herzegovina...?

Me han dicho que hay una representación del continente asiático, ¿del lejano o del cercano Oriente? Ah, son de China, y también de Japón... y también hay hindúes, ¿dónde están?, ¡Ah...! del otro lado. Una preguntita ¿por qué se dividieron...? Oigo una voz que no logro localizar... ¡Cómo!, ¿ustedes también son del Oriente, con esa fisonomía? Bueno ¿y de qué parte de Oriente son ustedes, mi vida? ¡No...! Ahora sí le cayó comején al piano, ¡ellos son de Santiago de Cuba caballero...! (*Aplausos.*) Y con ellos acabamos de llegar a la isla de Cuba, primer territorio libre de analfabetismo, como dijera alguien, la tierra más hermosa que ojos humanos hayan visto jamás.

Seguimos girando por Cuba y rapidito, rapidito nos vamos a detener en Holguín, en el mirador de Mayabe para conocer a Pancho el burro, el que su padre, Pancho y burro también, se murió de cirrosis hepática en el 93 como buen cubano. Continuamos el recorrido... de Matanzas ni hablar, porque en Matanzas está Varadero y Varadero está lejísimo. Inmediatamente nos tiramos en Pinar del Río y vamos a caer sobre una vega de tabaco donde están unos indios guanajatabeyes en pleno areíto. Y nos metemos en el humo del tabaco, y en vez de ascender descendemos y vamos profundizando y salimos al mar anchuroso y profundo en un submarino amarillo y llegamos a los jardines y jardinitos de La Reina. ¡Sí!, los techos de ese mar tiene de helechos y las torres de cuchillos, y hablando de cuchillos aquí no se pueden portar armas blancas, ni cigarrillos encendidos, se les dijo en la puerta.

Ahora me van a disculpar ustedes mientras me dirijo en el idioma de Shakespeare a unos visitantes amigos de la casa que vienen del norte revuelto y brutal, están por aquel palco... ¡¡¡Juces! Déjenme acercarme, bienvenidos *Mister and Miss Campbell, we happy that you happen a good moment with our company but open your hearts.* Les estaba diciendo, entre otras cosas, que abran sus corazones. Ah, se me olvidaba decirles que al final hay un pozuelito de sopa Campbell para cada uno, y ustedes ¡arriba los corazones que se suba los pantalones!

Ha llegado el momento lindísimo, tenemos hoy también con nosotros a una señorita que cumple sus doradas primaveras, ella es la señorita ¡Vivian Smith Corona Alvarez del Real! ¿No es eso un nombre de linaje? Vamos a cantarle un fuerte *Happy Birthday!* Conjuntamente con sus padres: Uno, dos y tres:

(*Canción.*) *Happy Birthday to you!*

Happy Birthday to you,

Happy Birthday miss Vivian,

Happy Birthday to you!

¡Felicidades señorita Vivian y gracias!

Ahora a cosas más serias. Aquí a mi izquierda está sentado nada más y nada menos que el Coronel Demetrio Sipriano Suárez Támeras. Coronel, no se preocupe que aquí no hay guerra, aquí lo que hay es una batalla campal de los cuerpos y el sudor. Por cierto, me han dicho que usted es un pundonoroso militar y honorable caballero, como pocos quedan. Y hablando de caballeros estábamos cuando... ¿a quién acabo de ver allí sentado, a la sombra de una palmita criolla, tomándose un delicioso daiquiri? ¡Esto es póstumo señoras y señores! Allí esta sentado: ¡El Caballero de París! Maestro: ¿Quién en la tardes de Cervantes recuerda, y los tratados desdibujados, y los bailables de Sagua?

¿Qué se hicieron los cantantes, los Reyes, los Matamoros, el dril nevado y los Oros de las Barajas de antes?

¿A dónde se fueron el Cantaor de Macorina, Flauta de Canutillo, Chacumbele?

Este son, maestro,

(Canción.)

Este son no se ha escrito para el baile,
es un sencillo homenaje,
al que tanto son cantó,
lleno de gracia sonera,
Miguel Cuní se llamó ¡Miguelito!
A la vida dijo adiós,
con sentimiento sonero,
el que tanto son cantó,
Miguel Cuní se llamó ¡Miguelito!
Miguelito. Yo quiero saber ¿De dónde son los cantantes?

Escena dos AUXILIO Y SOCORRO

AUXILIO. Aquí lo que no hay es que morir. El que no cambia se estanca.

(Canción.)

La vida es una tómbola ton ton tómbola

La vida es una tómbola ton ton tómbola

SOCORRO. Las culito.

AUXILIO. De luz y de color, de luz y de color

Y el ritmo de la tómbola ton ton tómbola.

SOCORRO. Las siamesas.

AUXILIO. Y el ritmo de la tómbola ton ton tómbola

Me lleva con su amor...

SOCORRO. Las rameritas... de ocasión.

AUXILIO Y SOCORRO. Tómbola, tómbola, tómbola, ay,

Tómbola, tómbola, tómbola, ay,

Va cantando, cantando y cantando

Mi corazón. Tómbola

Tómbola.

AUXILIO. A ver, a ver, a quién tenemos por aquí esta noche. A ver, ¿quién sabe la pregunta de los sesenticuatro mil dólares?

SOCORRO. La adivinanza de las adivinanzas.

AUXILIO. ¿Dónde está el poder? A ver, tú que eres mulatita muy adelantada.

SOCORRO. Jabaíta.

AUXILIO. ¿Y qué dice la joven literatura? ¡Nada!, están en blanco. Socorro, todo el dinero va a ser nuestro.

SOCORRO. ¡Los sesenticuatro mil dólares!

AUXILIO. El poder...

SOCORRO. Cha-cha-cha...

AUXILIO. Está...

SOCORRO. Cha-cha-cha...

AUXILIO. En las caderas... vamos a ver la ola marina, tírame la música Valentín.

(Canción de "La ola marina". Juego con el público.)

SOCORRO. ¡Auxilio, Auxilio!

AUXILIO. ¡Socorro, Socorro! ¡Ay Socorro, sal del agua! Ojillos nos recorren de pies a cabeza.

SOCORRO. ¡Auxilio! Dedos nos apuntan, nos ponen asteriscos.

AUXILIO. ¡Hay que moverse, al trapecio!

SOCORRO. El número sensacional. ¡Ay, yo no quise esto! Yo pedí la vida entera, con cascabeles y panderetas. Me he arrastrado por las antesalas, revolcado entre las sábanas de cada ministro, sobornando porteros.

AUXILIO. Después de tanta coba y palanca... perdiste honor... ¡y pelo! Calva, coja ¡pero en La Habana! Has perdido la crema de espárragos.

SOCORRO. ¡Dame el vániti!

AUXILIO. Socorro ten pudor, ten compostura.

SOCORRO. Auxilio, nosotras hacíamos cositas debajo del camión.

AUXILIO. Creo que vamos a dejar una mala impresión, ¿cuando saldrá la revista *Bohemia*?

SOCORRO. Hay que hacer algo... ¡Nuestro curriculum cubense! Toma, dale tú por el ala izquierda que yo voy por el ala derecha.

AUXILIO. *(Dirigiéndose al público.) Moderato per piacere.*

SOCORRO. *(Dirigiéndose al público.) Handle with care.*

AUXILIO. *Ich bin von Kopf bis Fuß aus Live aingestel.*

SOCORRO. *En Egiptus Isrrael.*

AUXILIO. *Prochuto Funchi.*

SOCORRO. *Ara cloroptere vos elaphus trago canelus. Canis hidrófogos dominus tecum.*

AUXILIO. *(Mostrando unas fotos que han entregado al público.)* A ver, qué entregamos por aquí, muéstrela... miren esto, aquí me encontraba yo Auxilio Concepción del Universo ante la Mezquita Azul de Constantinopla.

SOCORRO. Aunque no se ven los cuatro minaretos.

AUXILIO. ¡Granuja!

SOCORRO. ¡Crápula!

AUXILIO. ¡Que te trague el ser!

SOCORRO. ¡Hija de mil leches y todas distintas!

AUXILIO. Socorro, pero si tu madre no sabe quién fue tu padre... Mire, mire el traje, es de emperatriz ming. Por eso lleva esa taza de té decorada con dragones.

SOCORRO. Olvidas decir que esa pandilla de mocosos en pelota que tocan mandolina son tus intérpretes.

AUXILIO. Que no, que son mis seguidores..., miren, miren esa otra, esta es Socorro.

SOCORRO. Aquí me encontraba yo ante los indios caduveo...

AUXILIO. Caduveos no, cadiveos...

SOCORRO. ¡Ay!, Cadivo o caduveo, lo que importa es lo que me entrega el aborigen —qué clase de aborigen—, lo que me entrega el aborigen es una máscara cuyas líneas generales se corresponden con el plano de la ciudad.

AUXILIO. ¿Interesante, verdad? Pero mira Socorro mira esta, aquí nos encontrábamos Socorro y yo en la primera línea de combate en pro de las ballenas jorobadas.

SOCORRO. ¡En vías de extinción!

AUXILIO. Igual que nosotras..., me duelen falanges falanginas y falangetas de tanto meter el dedo... Socorro, cayeron ya La Dalia, La Rufeta, La Bonita de un lado y La China.

SOCORRO. ¿Auxilio, caerán las del Concilio, La Gran Hermana?

AUXILIO. Esa cuyo nombre no se menciona.

SOCORRO. La Ojitos de Piñata.

AUXILIO. La Tapada de, La Víbora.

SOCORRO. Hogueras heráldicas violan las puertas todas y los signos.

AUXILIO. Clausuraron todas las ventanas.

SOCORRO. Las atrapaban en escenas enseñándoles joyas envenenadas.

AUXILIO. ¿Quién dirige la casa?

SOCORRO. ¿Quién tiró la primera metralla?

AUXILIO. Un remolino de pruebas de azufre.

SOCORRO. El resplandor de las cabelleras en llamas anaranja los muros.

AUXILIO. El fuego alegremente las consume.

SOCORRO. Candela, candela...

AUXILIO. Candela, candela...

SOCORRO. Sobre el asfalto quedaron las pestañas postizas, la peluca color zanahoria.

AUXILIO. Candela, candela...

SOCORRO. Ardió sobre piel y pira el sombrero de colibríes y frambuesas.

AUXILIO. ¿Quién dirige la casa? ¿Qué dioses las han abandonado?

SOCORRO. Y se lamentaron.

AUXILIO. Y reconocieron los errores.

SOCORRO. Y se arrepintieron.

AUXILIO. Y se rajaron los uniformes.

SOCORRO. Ya no bailará más.

AUXILIO. Ya no escribirá más. ¿Quién las redime?

Escena tres

CRISTO

CRISTO. Mírenme, acérquense. Dios mío, que no todo el mundo puede caminar sobre las aguas. Dios mío, tírame la toalla. Me hablan vírgenes bárbaras, bienaventuradas ustedes que me han seguido a sol y a sombra. ¿Por qué gimen? Si guardar el carro es un fiesta. La vida no comienza sino después de la muerte ¡Qué dolor! ¡Qué frío! Nevaba, nevaba. Yo soy el que da rostro, yo soy el que da y el que quita, yo soy el que más mea, yo soy el ángel de los alzados, yo soy el jefe de los cimarrones, yo soy el viento del leprosario.
¿Quieren que les diga una cosa...? He visto las estrellas, y sé lo que hay en su interior.

Escena cuatro

AUXILIO, SOCORRO Y CRISTO

AUXILIO. ¡Es él, es él!
SOCORRO. ¡Bravo, bravo!
AUXILIO. ¡Míralo, míralo!
SOCORRO. ¡Muchacha, qué visita!
AUXILIO. Abran paso señores que va a salir el verbo santiaguero.
SOCORRO. Sales de Santiago para darnos la muerte.
AUXILIO. Entrás en la muerte para darnos la vida.
SOCORRO. ¡Adelante con los faroles! ¡Viva el rey de los judíos y de los cubanos!
AUXILIO. El más lindo del Caney. ¡Qué cuatro cariatídes para un mausoleo!
SOCORRO. ¡Qué cuatro patas para un banco!
AUXILIO. ¡El que aparecía en tantos retratos de familia!
SOCORRO. Él, en tantas mesitas de noche.
AUXILIO. ¡Bájenlo..., si parecía que iba a reírse! ¡Azúcar! A ver si lo cargas un poco que pesa más que un chimpancé. ¡Vuélvano a subir!
SOCORRO. Orgulloso como un chulo.
AUXILIO. Con su traje de luces y sus pies planos. ¡Sálvanos la zafra! Se le sale un tornillo por la garganta..., no tiene sexo ni rodilla.
SOCORRO. ¡Pústulas en los pies!
AUXILIO. ¡Se pudre!
SOCORRO. Y yo que lo he tocado.
AUXILIO. Hay que echarle un poco de cascarilla en la cara para que no se vea tan pálido.
SOCORRO. Algo le burbujea por dentro... ¡el mal royendo!
AUXILIO. ¡Súbanlo! ...abandona su país natal y adopta otro, de cielo siempre gris y gente hosca.
SOCORRO. En el exilio elabora trabajosas ficciones.
AUXILIO. Volutas barrocas...
SOCORRO. Frases cinceladas.
AUXILIO. ¡Ay, míralo qué bonito!
SOCORRO. Tan lindo y tan rubio, igualito a Greta Garbo.
AUXILIO. ¡Quién tuviera a mano una camarita fotográfica!
SOCORRO. Títere mal cosido.
AUXILIO. ¡Socorro!... estampita de rifa, creo que ahora sí vamos a dejar una mala impresión.
SOCORRO. Vámonos al *self-service*.
AUXILIO. Vámonos, vámonos antes de que se arrepientan.

Escena cinco

LA MOMIA

MOMIA. Todo lo compuesto se desune y disgrega. El cuerpo y sus componentes: pelos, piel, sangre, semen. La mente y sus voluntades. En mi obra hay una unión del Oriente con el Occidente, una mezcla de razas: china, negra, judía y cristiana. Una receta para hacer un cuerpo explosivo. Aquí Dolores Rondón, Dolores, Dolores Rondón.

Escena seis

DOLORES RONDÓN

DOLORES RONDÓN. Aquí Dolores Rondón, mulata camagüeyana, con sus altas y sus bajas, las del Senador Mortal con quien recién es casada. Dolores llegó a La Habana una mañana y se hizo dueña... una mulata camagüeyana que se hizo dueña de La Habana. La Habana es mía. Los sueños, sueños son. Aquí estoy de nuevo en Camagüey de donde nunca me fui. La provincia es fija. Esta plaza vacía y este silencio son los mismos de antes. ¡Qué grande eres nada y qué sin bordes! ¡Puñal sé breve, no repitas mi sangre! De mí te dejo testimonio, mi vida escrita en una piedra, junto a mi tumba.

(Canción.) Aquí Dolores Rondón finalizó su carrera
Ven Mortal y considera las grandezas cuáles son
El orgullo y presunción, la grandeza y el poder
Todo llega a fenecer, y sólo se inmortaliza
El mal que se economiza y el bien que se puede hacer.

Escena siete

AUXILIO Y SOCORRO

AUXILIO. Ridículo monólogo final. Desprovisto de naturalidad camagüeyana.

SOCORRO. Una actuación especial nos habían prometido. Ni públicos, ni bravos.

AUXILIO. Pero qué bravos, Socorro, si ni siquiera nos aplaudieron.

SOCORRO. Ni flores en el camerino, ni telegramas.

AUXILIO. Ni siquiera una orquídea refrigerada de Miami.

SOCORRO. ¡Qué viaje, madre mía!

AUXILIO. En esa carreta de tabaco, con dos bueyes.

SOCORRO. Saltando como un guanajo bailarín del circo.

AUXILIO. Entre esa pila de haitianos, jamaicanos. Caballero, ¿tú sabes lo que es venir de lo profundo para llegar a este Camagüey? Tengo todas las costillas rotas.

SOCORRO. ¿No hay nadie en esta casa que me traiga un daiquiri?

AUXILIO. Se acabó lo que se daba, Socorro, que era nada. Es por eso que la carencia en exceso también sobra.

SOCORRO. ¡Se formó el arroz con mango!

AUXILIO. Confrontada con su rival la materia, la nada se puso seria y la desafió en alegre.

SOCORRO. Una bañera repleta de ron, un corsé más estrecho.

AUXILIO. ¡Qué bien hiciste, Socorro, en plantar esa papaya! De ese color y esa talla.

SOCORRO. Con técnica y perfección.

AUXILIO. Tu gesto es de tradición.

SOCORRO. La guanábana. La guanábana ameniza cualquier merienda casera.

AUXILIO. Escuchen a Socorro.

SOCORRO. Se coge la pulpa entera

y en hielo se pulveriza.

AUXILIO. Lezamita, Lezamita, Lezamita.

SOCORRO. Con un terrón se eterniza

esa nevada corola

que decanta por sí sola

tan copioso frenesí.

AUXILIO. ¡Ay, te vacuné!

SOCORRO. Blanco sobre blanco, sí,

alquimia de la champola.

AUXILIO. ¡Qué cenit, diría Lezama,

qué corona del barroco!

SÓCORRO... Heredia se volvió loco

y vio una mata de coco

en el Niágara brumoso.

Más al norte, más sabroso.

¡Tú coronaste el barroco!

SOCORRO. Auxilio: Digo yo que como hace tanto calor, no nos vendría nada mal un pascito por el cementerio.

AUXILIO. Sí, chica, el mármol refresca.

SOCORRO. Casi como una limonada.

AUXILIO. Ten cuidado, que este cementerio de Camagüey esta lleno de huecos y tú estas en la tercera edad.

SOCORRO. No hay mesitas ni traganíquel en este jardín de piedra. ¡Pero a eso llegaremos!

AUXILIO. Socorro, ¡pero este cementerio del Camagüey no está tan malo na! Hasta los negros se ven rosaditos.

SOCORRO. Yo en un velorio. ¿Quién me lo iba a decir? Los crisantemos me marean.

AUXILIO. ¡Socorro...! Capillas de dos pisos. Yo pa' arriba y tú pa' abajo. Las dos descansaremos en paz.

SOCORRO. ¡Dale, que las velas me sofocan!

AUXILIO. Mira Socorro, lo que me encontré en esta encrucijada. ¡Qué historia la de Dolores!

SOCORRO. Duro oficio el de Dolores. Cortesana lo fue toda su vida.

AUXILIO. Socorro, pero fue poeta también, no seas envidiosa.

SOCORRO. Poeta, poeta por un día.

AUXILIO. ¡Ay Socorro! ¿Por qué no nos sentamos y aprovechamos para descansar un poquito los pies, con nuestra amiga Dolores? ¿Te acuerdas, Socorro, las cosas que nos hacía la Dolores? Cuando se le metía entre cejo y cejo que yo tenía que Auxilio: ponerme aquella túnica cuya cola terminaba en búcaro y yo tenía que estar así, mañana, tarde y noche en palacio presidencial, con una pila de abejas picándome... mira la nariz como se me quedó.

SOCORRO. No me hagas reír que tengo el labio partido.

AUXILIO. ¡Ay! Socorro, y cuando empezó a gritar ¡agua, agua! Y en todo el Camagüey no había una gota de agua. ¡Agua oxigenada! ¡Seremos rubias. Seremos blancas! Y mira como nos dejó.

SOCORRO. Con las pasas churruscadas.

AUXILIO. Socorro. ¿Por qué no aprovechamos y le pedimos algo a Dolores? Ella es un muerto fuerte. Dale Socorro, llámala tú que eres media unidad.

SOCORRO. Va a dar ella algo. Pero ya que estamos voy a aprovechar para decirle: Dolores...

AUXILIO. ¡Ay Socorro! Llámala un poco más fuerte, que esa mujer está debajo de una piedra.

SOCORRO. Dolores, Dolores. Te lo dije: Cambia de amante Dolores, de color de pelo... pero no de dioses. No debiste olvidar el vaso de agua, los girasoles, los gallos. No debiste olvidar los dioses.

AUXILIO. Pero Socorro ¡ese discurso a estas horas! Mira, le voy a pedir yo que soy más práctica, y amiguita de ella. Dolores... ¡Ay, me estoy arrepintiéndolo!

SOCORRO. ¡Pero qué cobardona es!

AUXILIO. Dolores, Doloresita... mira, apunta ahí. Nosotras queremos bañido de mamey, camisita de seda color mamey y unos sombreritos, que mira como nos dejaste. Oye y dólares verdecitos.

SOCORRO. Oye, yo también voy a pedir algo. Para mí, unos espejuelos de esos modernos, de los que uno ve sin que le puedan ver a uno.

AUXILIO. ¡Socorro! ¿Te metiste a policía?

SEVERO. Ja, ja, ja.

AUXILIO. Socorro ¿tú oíste?

SOCORRO. Esto va a acabar como la fiesta de los chinos.

SEVERO. Ja, ja, ja.

Escena ocho

SEVERO SARDUY

SEVERO. ¡Qué calor! ¡Qué calor! Auxilio, te traigo un mensaje: Los ángeles del Caney te saludan y te coronan la cabeza con nisperos. Y escriben tu nombre en mameyes colorados. Socorro, cuánto tiempo. ¿Qué pasó con Mortal Pérez? ¿Ya no hablan de él? ¿Lo habrán olvidado? Es increíble lo que el calor afloja. El verano en París es casi insoportable. Mucho andén que yo hice en París y nunca me desesperé. ¿Adónde iré este verano? No lo sé. A la India o a Grecia. A la India ya he ido en varias ocasiones: meditaciones, sabias palabras, una cura de santidad y de identidad. A Grecia, el azul del mar de Grecia me trae muchos recuerdos. ¿De dónde son los cantantes? Unos de aquí y otros de allá. Un cuarteto de improvisaciones barrocas donde hay gestos vivos y diálogos de trapeceistas. A nadie le interesaba el barroco americano. Zarpazos de incrédulos. Pero por suerte y gracias a Dios esto ya cambió. Hoy por hoy se publican todos mis escritos. Ya tengo varios premios entre ellos el premio Médicis al mejor escritor extranjero, también he oído que me han propuesto para el premio Rómulo Gallegos. Son sólo rumores, no lo comenten. A veces me pregunto si las oraciones bien dichas tienen o no una oreja que las escuche. Me gusta que me entrevisten, pero no me gustan que me interroguen. Me gusta escribir. Un cuerpo es un libro y un libro es un cuerpo. El yin y el yan. ¿Mi color preferido? El morado. El color de los obispos. Yo debería ser obispo. Yo tengo vocación. Los voy a bendecir. Usted está bendito, usted también. Todos están perdonados. Yo los perdono a todos. Tengo todo el verano

danzando en la cabeza. Un poco de desorden en el orden. No todo en la vida puede ser coherente ¿verdad Nene? ¿Cómo ustedes pretenden que aquí, en Zanja, junto al Pacífico, donde comía Hemingway, en esta ciudad donde hay una destilería, un billar, una puta y un marinero en cada esquina, cómo ustedes pretenden que así de la nada yo les monte un ensamble chino con pelos y señales? Pero bueno, algo haremos. Así que arriba muchachitas, atmósfera china que vamos a salir.

Me gusta que me regalen. Pero no me gusta que me regalen cosas que no voy a utilizar. ¿Dime Nene si no nací para ser absolutamente divina?

AUXILIO. Socorro. Ya estamos en el último verso, hay que atrapar todos los temas. Ay chico, no seas tan severo.

Cintura. Azúcar.

SEVERO. Como diría el maestro Lezama Lima. La cuarta cerveza es la de la locura.

Conjunto participó en la octava edición del Festival de Teatro de Camagüey, celebrada entre el 29 de septiembre y el 7 de octubre pasados. El evento fundamental del teatro cubano, fundado en 1983 con el objetivo de estimular a la dramaturgia nacional y con un hasta ahora polémico carácter competitivo, esta vez reunió veinticuatro puestas en escena, siete de ellas de teatro para niños, que mostraron la labor de grupos de ocho provincias del país, además de otros espectáculos invitados.

Con un programa intenso de funciones, encuentros con la crítica, mesas redondas dedicadas a la dirección artística y al diseño escénico, la celebración del cuarenta aniversario del Seminario de Dramaturgia fundado por Osvaldo Dragún, presentaciones de libros (*El baile*, de Abelardo Estorino y *Teatro para todos*, de Rómulo Loredó) y revistas (la primera edición de la tercera época de *Tablas* y el número 117 de *Conjunto*) y una admirable respuesta del público camagüeyano, tradicional amante del teatro, el Festival evidenció notables desequilibrios artísticos, a pesar del expresado rigor selectivo para determinar los montajes participantes. Quizás el afán de encontrar la participación representativa de distintas regiones del país comprometió un inconsciente paternalismo.

Y por su carácter de potencial espacio privilegiado para el balance y encuentro de la escena nacional, aún no asumido del todo ni respaldado por algunos grupos y artistas, en el Festival se hizo sentir la ausencia lamentable de puestas que han constituido momentos significativos en la escena de estos últimos dos años. El Festival de Teatro de Camagüey permitió focalizar las principales limitaciones que padece la escena cubana actual, el *impasse* de la dramaturgia textual, desniveles actorales aún en puestas en escena de elevada elaboración formal y conceptual, descenso en los resultados artísticos del quehacer para niños, que lograra un clima de renovación esperanzador hace sólo unos años, así como la pobre disposición para alcanzar un clima riguroso de debate

artístico, necesario, pero sólo posible desde acciones colectivas, a pesar de múltiples iniciativas y de la concurrida afluencia a los encuentros con la crítica.

Durante las jornadas de Camagüey y de regreso del encuentro, *Conjunto* encuestó a seis creadores, cinco de ellos participantes en la cita, y quienes a nuestro juicio constituyen

Cuba
testimonios
de una
práctica viva

62
63

algunos de los protagonistas de la escena cubana, sus presencias más vivas, con el propósito de aproximarnos a una mirada al fenómeno, desde el testimonio de sus propios hacedores, y al camino que cada uno de ellos avizora para el teatro del futuro.



El teatro cubano disfruta de la eclosión de un grupo de jóvenes que fueron formados en la escuela con un entrenamiento bien delineado, importante, y que se inclinan a modificar el teatro que se ha hecho hasta ahora. En algunos de estos grupos jóvenes hay logros muy evidentes, con puestas escenas que ya son una referencia importante en los últimos años. Yo creo que Carlos Díaz, Julio César Ramírez, Carlos Celdrán y otros más tienen esa virtud.

Carlos Díaz es alguien que me interesa, y parece que a la gente no, por el proceso que él ha desarrollado. Él empezó haciendo un teatro muy de provocación, y siempre se inclina a hacer algo provocativo, lo cual me parece importante cuando se es joven. Pero ha ido haciendo sus puestas cada vez más sencillas, simplificándolas un poco, porque al principio era de un barroquismo casi incomprensible, y ahora se ciñe más a los textos, cosa que a mí me gusta, sin que eso quiera decir que la visualidad opaque el interés que sus imágenes siempre han tenido. Yo sé que a mucha gente no le

Soy un autor

enamorado de las palabras

Abelardo Estorino



Abelardo Estorino. Dramaturgo y director, autor de textos fundamentales como *La casa vieja*, *Morir del cuento*, *Vagos rumores* y *Parece blanca*. Premio Nacional

de Literatura en 1992. Su obra aparece recogida en varias ediciones cubanas y extranjeras. Ha desarrollado una carrera como director principalmente a partir de sus propias obras, y de textos como *La malasangre*, de Griselda Gambaro, y *La verdadera culpa de Juan Clemente Zenea*, de Abilio Estévez. Ha recibido el Premio de la Crítica por sus puestas en escena.

interesa *Las brujas de Salem*, pero me parece que él ha logrado montar bien un texto como ese, a pesar de que no cuenta con el reparto idóneo, porque esa es una obra que necesita grandes actores y él no los tiene.

Julio César Ramírez ha hecho versiones de algunas obras importantes y entre ellas de una que no es importante pero que es mía, que es *La casa vieja*, yo creo que le ha valido muchos elogios bien merecidos porque él ha seleccionado escenas y parlamentos, ha eliminado personajes, sin embargo la base de mi obra está ahí, no he tenido ninguna contradicción con él. Después ha hecho otros trabajos, *La noche de los asesinos*, por ejemplo, que la llevó al Festival de Camagüey, a mí no me pareció un trabajo logrado, creo que le ha hecho modificaciones, pero en la puesta que vi, me parece que la sombra del montaje de Vicente Revuelta en los 60 se cernía sobre aquello y no le permitía explotar.

La puesta de *El alma buena de Se Chuán*, de Carlos Celdrán, me pareció un espectáculo muy interesante e inteligente. Y hay algo que me ha sorprendido mucho, que Historia de un caba-yo. El trabajo de Antonia Fernández está lleno de un dinamismo, de una juventud no superficial, es una puesta que permite esperar mucho del futuro de esta mujer, que por primera vez realiza un trabajo como directora.

Entre ese grupo de gente joven y algunos directores, que son ya como los clásicos de la escena cubana, hay una contradicción. Yo no sé si es cierto o no, pero se habla siempre de una guerra entre los jóvenes y los viejos, es muy molesta esa palabra. Yo pertenezco a los viejos, soy el autor que está enamorado de las palabras, del lenguaje, no de la estructura, porque a lo largo de mis obras la estructura siempre he ido variándola. Pero tengo la suerte de que muchos jóvenes se acercan y les interesa el trabajo que estoy haciendo. Como yo asisto a ver todo lo que se pone en La Habana y en cualquier lugar en que yo esté —a mí el teatro me interesa no sólo para hacerlo sino también para verlo cuando lo hacen los demás—, eso va refrescando mi imaginación.

Yo me inserto en este panorama con un teatro que tiene mucho que ver con el momento en que vivimos, y no quiere

decir que yo esté haciendo obras sobre los problemas más superficiales que el cubano sufre en esta época, sino sobre problemas muy profundos de la contemporaneidad, y me parece que por ahí está la atención que yo logro del público y de los creadores jóvenes.

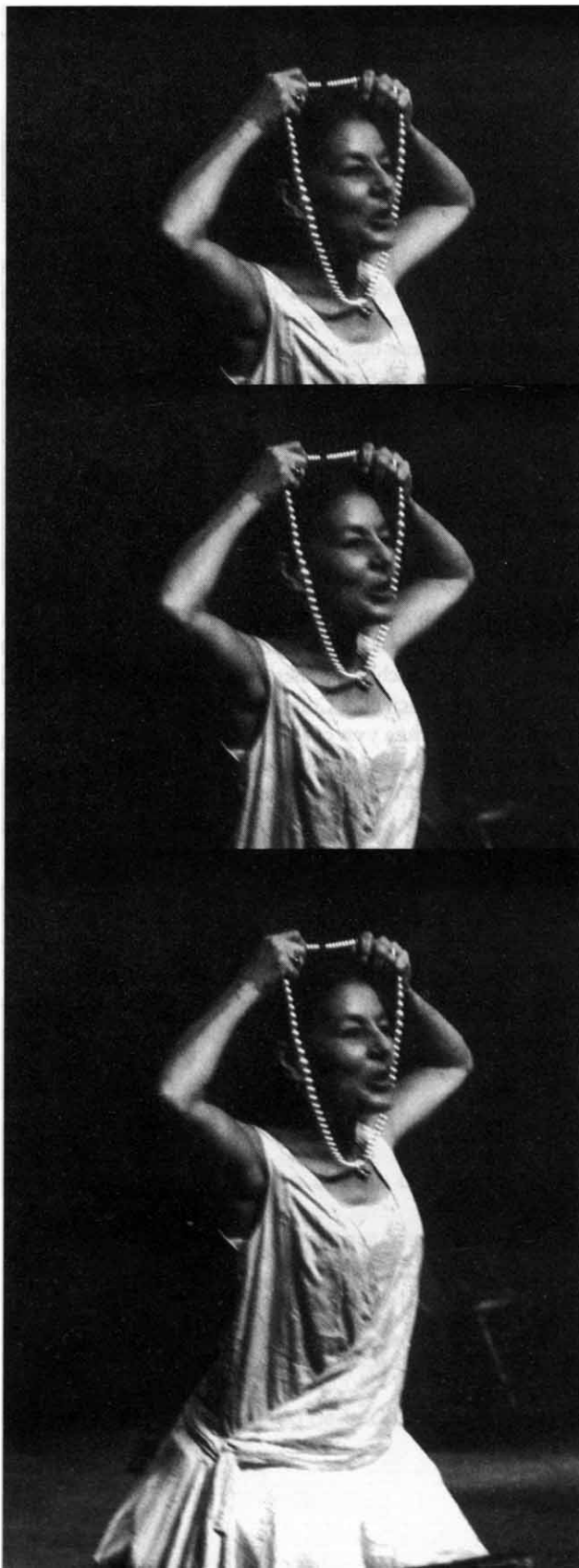
Con *El baile* me propuse una estructura muy abierta, que no había trabajado nunca, utilizando largos monólogos, lo cual me provocaba un terror tremendo, pensar en cómo montar esos monólogos y mezclar en una obra elementos político-sociales y una historia sentimental y romántica. Aunque yo creo que eso estuvo siempre en la génesis de mi teatro, porque si uno piensa en *El robo del cochino*, es una especie de melodrama, asentado sobre una base de reflexión político-social. El montaje lo hice con buenos actores, con los que por suerte siempre cuento. Yo no podría trabajar con actores aficionados o de poca experiencia, porque no soy un profesor de actuación; soy un dramaturgo que se interesa en dirigir y necesito actores experimentados, con una técnica segura y con talento, para que suplan lo que yo no tengo. Entonces, trabajando a partir de experimentaciones y de lo que los actores van logrando en ellas hago mis montajes. Yo siempre hablo de mi insatisfacción. Creo que con *El baile* logré acercarme a lo que yo quería, y siempre se me quedan cosas por lograr y que a veces, en la mayoría de los casos, dependen de que no he tenido el tiempo suficiente. En las dos puestas que he hecho de *El baile*, tanto en Nueva York con el Teatro Repertorio Español, como aquí con la Compañía Hubert de Blanck, me he visto obligado a tener fijada de antemano una fecha de estreno.

Grupos como los que dirigen algunos de los jóvenes, empiezan a trabajar en un montaje, y como tienen una sede y un lugar donde estrenar, que todos no lo tienen pero me refiero a los que sí, no tienen que preocuparse por tener una fecha fija ni por tener un calendario ni nada de eso y pueden experimentar y trabajar en el montaje todo el tiempo que quieran hasta lograr esa simbiosis entre escenografía,

actuación, puesta en escena, iluminación, todo así, que es la forma perfecta del teatro que queremos hacer, no hacer espectáculos de Broadway ni de teatro comercial de los que se hacen lo mismo en Broadway que en París o en Londres.

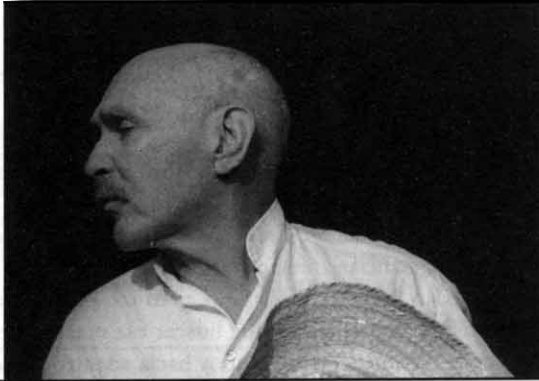
Yo trabajo en una compañía en la que somos cuatro los directores, y es importante que en esa sala se tenga muy claro de antemano cuál va a ser la programación para que cada uno de los directores sepa en qué momento va a tener su estreno. Eso es bueno para que la sala permanezca siempre abierta, para que el público vaya y sepa que allí siempre va a encontrar un espectáculo en escena. Pero también crea una situación difícil porque no te permite decir: esta obra está verde y yo necesito trabajar un poco de tiempo más en ella, o ahora mismo la quiero poner, que también puede ser, aunque casi siempre es lo primero, porque uno siempre va a encontrar cosas que pueden madurarse. Ahora mismo yo veo *El baile* en escena, que acaba de bajar, y yo veo cosas muy simples, la entrada de un actor, la solución de iluminación de una escena, que merecerían trabajarse más pero no pude lograrlo antes y no sé cuándo podré hacerlo. ■

"*El baile* nos conduce, como en ningún otro trabajo de Estorino, al teatro de la memoria, pero de una memoria escurridiza, dolida, [...] que agrade por igual los límites de la abstracción y nuestra experiencia personal." Reinaldo Montero



Me voy a remitir a algo muy elemental, a cuando yo empecé a estudiar el método Stanislavski. No sé cómo lo “recibí”. Uno de esos tópicos del teatro de Stanislavski es el *si mágico*: el preguntarse qué hago, cómo lo hago, por qué lo hago; hoy más que nunca yo me estoy haciendo esas mismas preguntas.

Desde hace algunos años hasta ahora mismo, y no creo que tenga que ver con las situaciones que ha atravesado el país, sino con procesos más íntimos, yo me he sentido sin estímulos para trabajar. No es porque no pudiera hacer una función, o tuviera dificultades, esto influye pero de una manera más superficial, a un nivel muy personal. La respuesta no la he podido encontrar.



Otra manera

de producir el teatro



Carlos Pérez Peña



Carlos Pérez Peña. Actor y director. Formó parte del Teatro Nacional de Guiñol y del proyecto experimental Los Doce, este último bajo la dirección de Vicente Revuelta. Integró en fecha muy temprana el Teatro Escambray, condujo su Frente Infantil y ha sido actor de un amplio repertorio de puestas del grupo, entre ellas, *La vitrina*, *El paraíso recobrado*, *Ramona*, *Molinos de viento* y *Los equívocos morales*. Ha dirigido *Accidente*, de Roberto Orihuela, y *La paloma negra*, de Rafael González.

Como caña al viento: “combinación de versatilidad y sencillez, eficaz estrategia para mover resortes sentimentales y saber llegar justo al límite de la emotividad sin conceder a la sensiblería, y exquisito gusto para escoger versos y melodías, palabras y sonoridades, reveladoras de un entrañable sentido de la identidad.”
Vivian Martínez Tabares

Pero de todas maneras descubrí por qué yo decidí estudiar teatro un tiempo después de estar haciéndolo. En mi vida ha sido fundamental concebir el teatro como vehículo de comunicación, de cuestionamiento, de diálogo con esa gente que a uno lo ve. Y no me gusta decir público porque el público es un concepto que puede hacerse demasiado abstracto. Siempre he tratado de personalizar ese contacto con el auditorio que me está mirando; y por un lado creo que el proceso que sufrió el Teatro Escambray —ahora mismo cumpla treinta años de trabajo en el grupo— ha sido un proceso que no ha contribuido a que ese diálogo yo lo pueda sentir, y que me pueda seguir dando aliento y fuerza para continuar trabajando. Hemos tenido muchos problemas que han contribuido a que eso sea así.

Cuando estaba un poco ahogado en esos dilemas se me dio la posibilidad, porque fue algo que yo no inventé ni me lo propuse hacer, sino que poco a poco fue surgiendo, del espectáculo *Como caña al viento*, que para mi sorpresa mucha gente ha visto de muy diferentes maneras, y sobre todo por las apreciaciones, lo han relacionado con mi propia vida, con el momento que estoy viviendo ahora.

Esas coincidencias han sido totalmente inconscientes pero en la medida en que he ido conformando el espectáculo ya sí he buscado elementos en el texto que digo, en las canciones que canto, que sí nos refieran más directamente a mí y a la gente que me está viendo a ese momento de mi vida.

Alguien dijo que pudiera ser un punto de llegada, pero también un punto de partida. Quiero que sea un punto de partida. Pero realmente —no porque *Como caña al viento* haya gustado, haya sido premiado ni nada de eso— me ha dado satisfacciones, sobre todo por la búsqueda de ese diálogo, de ese contacto. Satisfacciones y estímulos que hace tiempo yo no sentía y quizás esto “me cargue” de nuevo, para poder trabajar.

¿Cómo yo veo mis perspectivas en el teatro cubano? Puedo estar, me puedo ubicar en esos caminos de desarrollo pero no como alguien que está gestando algo, sino “montado” en ese carro que ha empezado a caminar.

Nunca he sentido, ni cuando era joven ni ahora, mala voluntad contra otros grupos y tendencias, ni participé ni propicié luchas generacionales. He tratado de ser consecuente con mi vida y mi trabajo. Ahora veo muy claramente que no sólo el rostro del teatro cubano sino las esencias y la manera de producirse ya no tienden a cambiar sino que están cambiando.

No me parece que esto tenga mucho que ver con el aspecto formal o las expresiones artísticas con las que el teatro se pueda presentar de ahora en adelante, y de hace unos años para acá, porque de una u otra manera no es nada que yo esté descubriendo, ya todo está dicho. Lo fundamental para nosotros y los que están por venir es encontrar —y yo

creo que se están encontrando— una manera diferente de producir el teatro.

A mí me llena de alegría ver los nuevos grupos que se están conformando, a los que no me atrevo a llamar compañías, porque son definitivamente grupos; he oído sus objetivos, sus sueños. Creo que los van a poder consumir. Las circunstancias atentan mucho contra que esos propósitos puedan llegar a un término, pero me parece que no hay otra salida para el teatro que buscar esa manera de trabajar, y que la dinámica de los grupos hacia adentro y hacia fuera, deba ser otra.

Creo que la era del paternalismo en la que yo viví no puede seguir, no debe seguir, y estamos empezando a dar esos primeros pasos. Desde el punto de vista artístico y formal lo más importante que está ocurriendo es eso: se están sentando las bases para que el teatro se produzca de otra manera.

En *Como caña al viento* yo canto dos canciones del Teatro Escambray, la primera es muy antigua, de cuando el grupo hacía teatro campesino, y la otra proviene de *Los equívocos morales*, un espectáculo de 1995. Son canciones que canté antes, y he ido encontrándoles otra manera de entenderlas, para la gente y para mí. La guajira de *Ramona* y la canción de *Los equívocos...* en el fondo plantean lo mismo: la desesperanza del hacer de esos personajes. Esos espectáculos pasaron, están bien muertos y enterrados, pero a esos textos les he ido encontrando significados ocultos, no sé hasta dónde trascienden, pero para mí están llenos de sentido. ■



Hay algo capitular en el teatro cubano hoy día y no es el viejo refrán de “sálvese quien pueda”, todo el mundo está haciendo algo. Cuando analizo esas pequeñas o grandes obras que se hacen en nuestras compañías, me detengo, por ejemplo, porque me emocioné, en *La vida es sueño* o en *El alma buena de Se-Chuán*. Hacía mucho tiempo, desde que yo era estudiante, que sentía la necesidad de ver títulos así sobre el escenario. He visto mucha bobería, mucho “a propósito de”, mucha “compilación de”, confor-

Hay mucho que cuidar en el teatro

Carlos Díaz

68

69

Carlos Díaz. Director y diseñador escénico, egresado de Teatología-Dramaturgia del Instituto Superior de Arte. Fue asistente de dirección de Roberto Blanco en Teatro Irrompe y del Ballet Teatro de La Habana. Con una trilogía de teatro norteamericano forma lo que será Teatro El Público, con el que ha dirigido *Las criadas*, *La niña querida*, *El Público*, *Calígula*, *María Antonieta* o *la maldita circunstancia del agua por todas partes*, entre otras. Ha recibido varios Premios de la Crítica.

mados como teatro y no es precisamente lo que me mueve.

Creo que hay que luchar por darle a esta generación y a este momento de nuestro teatro aquellos títulos, aquellas historias, aquellos puntos de vista, aquellos discursos que fomenten en el público un sentido de lo que es la cultura y no crear un problema cultural. En estos momentos acabo de dirigir un Pirandello, *Así es, si les parece*, porque no quería morirme sin hacer algo de ese autor, pero estoy estudiando con profundidad para el año que viene hacer una trilogía de teatro ruso: Chejov, con *La gaviota*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos*, con un mismo elenco, una misma producción. Estoy estudiando mucho, pues es una huella de la cultura rusa que me queda todavía.

Creo que de manera consecuente he encontrado en un grupo de actores, en un sentido de compañía, la manera de hacer títulos importantes que requieren del trabajo de los actores, de los técnicos, y que se pueden colocar en el quehacer cultural o en la cartelera teatral de una ciudad como La Habana. Al que sale de su casa para ver teatro creo que hay que ofrecerle lo mejor.

En el Festival participamos con *Las brujas de Salem* e hicimos la inauguración. Me pareció interesante la manera en que se programaron los títulos participantes, admiro y respeto al público camagüeyano, pero creo que falta un poco de organización o engranaje a la hora de atender a los artistas, a la hora de instrumentar el debate crítico. Recuerdo los

debates de la crítica en ediciones anteriores del Festival de Camagüey, algunos de gran profundidad, como cuando Berta Martínez presentó *Bodas de sangre*, o Flora Lauten, *Lila la mariposa*. Eran momentos de gran intercambio, se hablaba de una manera muy proteica en relación con lo que se estaba haciendo. Siento nostalgia de eso.

A la pregunta de por qué Pirandello, podría responder que ya no soy una promesa, tengo que trabajar mucho. No me fue posible ver todo el Festival; estoy estudiando, trabajando mucho para continuar con El Público, tanto con el de Lorca como con el de mi país. Creo que han surgido com-

pañías como Argos Teatro que tienen muy claro qué quieren hacer y cómo hacerlo. Hay otras como la de Nelda Castillo o Raúl Martín, pero creo que hay que ponerle buen dial a nuestro teatro para que se sepa dónde está cada uno, qué está haciendo cada grupo, cómo lo está haciendo, cómo estamos abordando el análisis en relación con la calidad de esos trabajos, y mucho más con la atención a esos que ya no son intentos sino lo que va quedando de nuestro teatro. Es el teatro nuestro de hoy. Se debe pensar en cómo atender a esos creadores, qué necesitamos como creadores, el grado de convencimiento para que esos proyectos den un salto de calidad.

Y digo proyectos, digo grupos.

Al cabo de casi once años de constituir El Público, en la década de los 90 hemos estado trabajando con un sentido muy particular de congeniar todas las artes en el espectáculo, y creo que ha crecido la intención plástica en el espectáculo, de manejar el movimiento escénico, el diseño escénico a veces como danza, a veces esto no se ha entendido pero creo que el actor tiene una manera de bailar muy particular, que no es la frustración de haber querido ser bailarín o ese bailarín que se quiere colocar como actor.

Me encantaría poder despedirme de ustedes aquí y del teatro y tener la oportunidad de hacer cine, algo que estoy abrigando muy seriamente. Quizá sin despedirme

del teatro pero me gustaría hacer cine. La compañía ha ido organizándose para encontrar quizás no una verdad como compañía sino como forma de agilizar los mecanismos de producción. Tiene que haber mecanismos para lograr una puesta en escena, recuerdo que hace poco le decía a una amiga que no hacen falta nueve meses ni dos años para hacer una puesta en escena. Creo que el director, los actores y los técnicos tienen que colocar su alma, su corazón, sus



Las brujas de Salem: "Despiadada diatriba contra el oportunismo; colosal y certero dardo disparado contra el dogmatismo." Osvaldo Cano

energías, sus fuerzas para poder hacer un título en tres meses, porque existen muchos títulos y el ansia de hacerlos todos. Y yo quisiera hacerlos todos.

Siempre quise hacer Chejov, hace años hice *A Moscú*, que era un esbozo del deseo de entrar a ese mundo de *La gaviota* y hablar de la creación y de la libertad en la creación, a partir de una obra tan grande como esa. Chejov nos dice que tienen que estar los viejos pero también tienen que estar los nuevos. Y hay que ver entre el ansia de Kostia y la realización de Trigorin cómo funciona una Nina-Gaviota en el medio, esa pobre niña que comienza diciendo un monólogo encima de una piedra, en un anfiteatro diseñado por burgueses, y que después de tanto tiempo, de trenes en trenes, trabajando en compañías de cuartá o de quinta, tenga las ansias de ser una gran actriz.

El sentido de la creación me interesa verlo en Chejov porque estoy viendo muchas de sus razones en el teatro cubano, y por eso para mí es urgente hacer *La Gaviota* ya. Para que no se mate ninguna otra gaviota. Y esto no tiene nada que ver con la poesía ni con el lirismo, yo no creo tener capacidad para eso. Pero creo que a veces matamos lo poco que vamos haciendo. Creo que hay muchas cosas que cuidar en el teatro y me gustaría que cuando pase el tiempo, no ser un director tan reconocido pero sí una persona que cuidó el teatro de su momento, o lo que él pensaba en relación con el teatro, o lo que pudo hacer, desde un cine olvidado por alguien. 📺



Para matizar el discurso tan crítico y desolador que tienen algunos críticos y creadores, de que el teatro cubano está en un momento de profunda crisis, creo sin embargo, que vivimos un momento de reestructuración y replanteo, en el que se puede ver no un resurgimiento pero sí una reorganización de fuerzas y, de nuevo, un intento de aglutinarse.

Hay figuras que han ido surgiendo, nuevos grupos que buscan estabilizarse. El gran problema es la estabilización de los grupos, por la diáspora, por la movilidad constante, pero algunos comienzan a lograrla, a mantener un repertorio y una continuidad, y es un buen síntoma. En la cartelera de La Habana empiezan a verse espectáculos y grupos con un trabajo continuado.

Es un proceso. Creo que los teatristas y los críticos deben tener la humildad de aceptar el teatro cubano en este momento como un reaprendizaje, que llegará a un punto al que todavía no ha llegado, porque las cosas no son mágicas. Hay que darle tiempo y hay que apoyarlo. No se puede ser drástico en cerrar o abrir una propuesta porque ya el esfuerzo de nuclearse, de estructurarse y de producir con cierta estabilidad, denota un paso de avance muy alto a nivel artístico.

Necesito intercambiar influencias

Carlos Celdrán

Carlos Celdrán. Director y dramaturgo, egresado del Instituto Superior de Arte. Autor de *Catálogo de señales*. Discípulo de Flora Lauten en el Teatro Buendía, llevó a escena *El rey de los animales*, *Safeo* y *Roberto Zucco*. Codirigió con Flora Lauten *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*. Al frente de su grupo Argos Teatro ha dirigido *La tríada*, *Baal* y *El alma buena de Se Chuán*. Ha recibido varios Premios de la Crítica.



72
—
73

Formar un público, de nuevo, que se acerque a esas propuestas, después del gran vacío de los 90 —excepto por cosas muy aisladas que tuvieron una cierta coherencia y por estrategias personales de los grupos—, como movimiento después de un desmembramiento, un lapso, debido a la crisis económica y a otros factores. Siento que hay que tener la humildad de aceptar este proceso desigual que denota vitalidad, renovación, ganas de hacer. Los directores están buscando su camino y este no va a aparecer de un día para otro. ¿La

dramaturgia? Casi no hay autores escribiendo sobre la contemporaneidad con un nivel de factura elevado, no hay un espectro amplio para escoger. Sin embargo, siento que es más elevada la calidad de las obras en repertorio; hay una vuelta no solamente a los clásicos sino a una serie de textos que le permiten al actor trabajar con personajes muy sólidos, a los directores enfrentarse con obras más grandes, que permiten crear parábolas y analogías con la realidad cubana del presente, y darle al público un producto más denso, más elaborado, menos elemental. Eso está en muchos grupos pero la dramaturgia de autor está en un *impasse* muy grande. Es un vacío que siento, que lamento, que extraño.

Muchas veces he dicho que quisiera trabajar con un texto contemporáneo cubano, que acerque a mis actores al habla del cubano de hoy, de La Habana, no al de Virgilio, no al de Rolando Ferrer, no al de los años 60, ni siquiera al de los 80 sino a lo que está pasando hoy a nivel del lenguaje en La Habana. Por las problemáticas existenciales del hombre cubano de hoy, que resuma lo político, lo social, lo íntimo, un texto que atravesara todas esas dimensiones y que cuaje en nuevos héroes, en nuevos personajes de la Cuba de hoy. Sin ser un lenguaje costumbrista ni crítico a ultranza, que cree una complejidad psicológica, que le permita a los actores encarnar, que les hace falta, su *Noche de los asesinos*, los grandes personajes que fueron Luz Marina Romaguera o Lala Fundora. A los actores de esta generación y a los que vendrán les faltan esos nuevos personajes.

La realidad va más rápido, los cambios van mucho más veloces que lo que el teatro puede recoger a nivel de texto. Se ha llegado a un nivel de propuestas escénicas, clásicos “versionados”, en Teatro Argos lo hicimos con *El alma buena...* y sentimos que lo estábamos haciendo, pero nos falta esa otra dimensión que le devuelva al actor su palabra, su gesto, su identidad, un encuentro con su identidad y con su presente, desde una elaboración textual profunda.

Creo que ese es un vacío enorme. Yo mismo me pregunto cuándo voy a volver al teatro cubano. Pero es que no quiero volver a lo que ya se ha hecho. Yo pudiera versionar lo que ya se ha versionado, lo que otros directores de mi generación, y de antes, y los que vendrán lo seguirán haciendo, pero quisiera encontrar un autor que trabaje con nosotros o que escriba un texto y poder hacerlo. Siento ese vacío, porque los autores que existen ya están establecidos y ya conocemos sus poéticas: Estorino, con una tendencia, Alberto Pedro con otra, Héctor Quintero, pero son autores

establecidos y lo que hacen es continuar sus propias obras y sus propias obsesiones, están culminando o derivando obras de ellos mismos. Siento que hace falta que el espectro se abra a otra cosa, pero no es algo que pueda surgir rápidamente. La realidad es muy convulsa y el teatro no ha tenido la estabilidad suficiente como para que los escritores se inspiren a escribir para él. Los paradigmas han estado muy bajos. Quizás con esta nueva recurva empiezan a surgir actores interesantes a los que se les pudiera escribir un texto.

Mi puesta de *La vida es sueño* es como una consecuencia directa de lo que hemos estado haciendo con los tres espectáculos anteriores: tomar un clásico y crear una operación profunda de sentido que lo acerque a la contemporaneidad, en primer lugar a los propios actores, y a partir de que ellos lo puedan entender, se acerque al público. En ese sentido encaja, como *El alma buena...* pero desde su especificidad. Calderón no es Brecht, es el Barroco, otra época y otro mundo. Hay una serie de dificultades y barreras técnicas a vencer: el verso, la complejidad de personajes no cotidianos, pero funciona en el doble sentido de esa operación de acercarnos a la realidad, y de crecimiento del grupo, de retarse con la lengua, con el verso y con esos arquetipos. Funciona como un proyecto pedagógico, y ya he hablado de eso antes, para los actores y para el público. Porque siento que ya mi grupo tiene un público que lo sigue, y que puedo identificar, que se mueve entre distintos sectores, básicamente el universitario, el profesional, y creo que para ellos ha sido importante ver *La vida es sueño*, encontrarse con esa fábula, con esos actores tratando de acercárselas, volverlos a remitir a esos referentes y a ese nivel de reflexión. Y en ese sentido es un proceso, con sus logros y desaciertos, pero con la misma intención.

Yo he cambiado mucho, he evolucionado interiormente primero como espectador y luego como director. Estoy más abierto a asimilar cosas que en otro momento no podía ver ni aceptar, ahora puedo disfrutar mucho más todo tipo de propuesta, siempre y cuando haya una artesanía, un sentido, una verdad. Mi gusto se ha diversificado y hay muchos grupos del teatro cubano que pueden interesarme. Vengo del Buendía y me sigue interesando, pero también puedo acercarme a otros muchos grupos y a otros actores, de los cuales recibo influencias. No estoy cerrado a nadie.

Todo el tiempo estoy en diálogo con los demás grupos, porque yo funciono, en buena medida, en referencia también a lo que ellos hacen. *El alma buena...* respondió a muchas cosas que vi en el panorama teatral. Vengo de un teatro de investigación, de un teatro experimental muy cerrado quizás en una serie de búsquedas que lo marcaron y lo perfilaron en la escena cubana y del cual yo también fui protagonista, en el que las influencias grotowskianas, barbianas, eran muy fuertes, también deglutidas con otras experiencias: la creación colectiva, el teatro de imágenes, y cuando enfrente *El alma buena...* estaba haciendo un cambio como respuesta a la saturación en esa línea de la que yo había sido partícipe, y vi la necesidad de abrirme, de encontrar otras vías de dialogar con el público, porque yo también como espectador estaba sintiendo esa saturación, ese aburrimiento de un código, muchas veces no del todo asimilado. *El alma buena...* fue





La vida es sueño: "¿Irreverencia o diletantismo? Ni lo uno ni lo otro, sino la fe de que Calderón puede responder muchas cosas, dar luz a la lectura de la historia y a los problemas urgentes del hombre actual." Roberto Méndez

mi respuesta a un sector del movimiento teatral, una salida a mis necesidades, y creo que los acentos estilísticos, el tipo de dramaturgia y la forma de fabular que desarrollé en *Baal* y en *El alma buena...* no fueron más que un intercambio con los directores y actores de mi generación y con el resto del movimiento teatral, y en el que rendí cuentas de una necesidad y de un intercambio de influencias.

Con Calderón también interactúo con lo que está pasando. Necesito volver a la lengua, a la tradición en verso, porque siento que es un vacío, que tengo que adentrarme en él y lanzar esa propuesta y esa fórmula. Son obras con requerimientos técnicos y estilísticos de los cuales carecemos, y con formas de acercarnos a la realidad, a la política, al personaje, de una densidad impresionante y que haría falta rescatar. Y es que quiero dialogar con el movimiento teatral, porque también soy espectador, eso no lo puedo separar. Y me gusta ver en otros espectáculos que mis influencias han llegado y cómo hay directores y grupos que empiezan también a dialogar con nosotros y a nutrirse a veces indirecta e inconscientemente de lo que uno hace, y a la vez vuelven a marcarme, me hacen volver a ellos y ver qué están haciendo, y empezar a pensar qué estoy haciendo yo, a replantearme qué estoy dejando atrás. Es importante que ellos vean que me devuelven una influencia y un estímulo nuevo, porque vi en Camagüey cosas diferentes con las que también necesito dialogar.

Ese es un diálogo constante que muy poca gente reconoce o acepta, pero a todos nos pasa. Igual que cuando uno viaja y cada cosa que ve de algún modo lo marca. Todo

está marcado por esa interinfluencia. Lo veo también en los actores, hay una comunidad en los actores que es muy extraña, diferente a la de los directores y los grupos. Establecen una competencia, puede ser sana o puede no serlo pero por lo general es bueno que ocurra. Entre los actores de ahora existe esa necesidad de dialogar y lo que hace uno marca al otro, yo veo esas conexiones, y es un diálogo muy interesante que a veces se enquistaba en una serie de polémicas y de rencillas que son la cortina de humo, que son falsas pero quizás necesarias, porque en el fondo esconden un verdadero intercambio, un verdadero reto. Cuando lo que hay es apatía, odio apático y lejanía hay muerte. Pero en la medida en que haya actores que empiecen a calentar un escenario existe ese intercambio. Y eso genera un movimiento.

Ahora estoy en una pequeña crisis, como siempre que termino algo, porque no sé qué hacer que no repita o que sea un reto para mis actores y para mí, y que resulte interesante para el público. Una capacidad del artista es renovarse, mantener la capacidad de renacer y estar buscando siempre. Siento que lo que exploré en *Baal* y *El alma buena...*, en *La vida es sueño* fue bastante polémico en cuanto a acercar un clásico a la contemporaneidad, el debate que yo sabía que vendría acerca de si así se hace Calderón o no, que si ese es Segismundo o no, que si así se dice el verso o no. Más allá de todo lo polémico que puede haber sido, necesito volver a serrucharle el piso y plantearme otra dramaturgia, otro reto que siga ahondando el camino hasta el público. Creo que es lo que la gente espera de mí. ■

El teatro cubano está en una fase de recuperación. Se empiezan a ver, otra vez, propuestas diversas, funciones en todos los teatros los fines de semana, vuelven a llenarse las salas, se hacen más estrenos, de diferentes niveles y estilos, y esa es una realidad diferente a la de hace algunos años, en la que a mí me tocó empezar a crear y a ser conocido como director. Fue una etapa de crisis profunda, de la que estamos saliendo. Yo diría que el teatro empieza a renacer, aunque hereda miles de problemas, entre ellos, el divorcio que existe entre la producción teatral y la producción material, debido al modo como se organiza esta última, que a veces lastra la puesta en escena y el resultado artístico. La gente tiene que reunirse, programar qué va a poner, la producción debe entrar en talleres en una fecha límite para que esté a tiempo. Por eso a veces se hacen diseños que no tienen nada que ver con lo que resulta en la puesta en escena, que va evolucionando sin un diálogo armónico con lo que se está produciendo a nivel material. Ese proceso de producción es lento, retrasa los estrenos y hace que uno tenga en las manos la indumentaria teatral dos días antes de estrenar. Como yo soy diseñador, he confeccionado los vestuarios y eso ha incidido muy favorablemente en mis resultados.

Falta una relación como debiera ser, en la que el taller esté en función del proceso de creación, incluso de los cambios que se producen en la vida de la puesta. Creo que es algo característico de esta etapa de crisis. Antes la dinámica de la relación funcionaba mejor, algunos teatros tenían sus propios talleres, como el Guiñol, el Folklórico y otros.

Un problema artístico fundamental en los últimos años es la tendencia a negar determinados patrones y cánones, en contra del teatro mismo. Hubo cierta negación de la palabra como una verdad, a veces por querer ser nuevo, experimental, y eso influyó mucho en el desarrollo del trabajo actoral, eso redundó en la ausencia de actuaciones sólidas, descuidadas en pos de una "investigación" en la que el actor, de pronto, dejó de ser protagonista de la realidad teatral.

Quiero hacer

un teatro total

Raúl Martín

Raúl Martín. Director y diseñador escénico, egresado de dirección del Instituto Superior de Arte. Fue asistente de dirección de Roberto Blanco en Teatro Irrumpe. Integró el Teatro El Público, en el que estrenó *La boda*. Fundó el Teatro de la Luna, para el que ha montado textos de Virgilio Piñera, entre ellos *Electra Garrigó*. Ha incursionado en la coreografía a través de colaboraciones con DanzAbierta, Danza Combinatoria y Codanza. Recibió Premio de puesta en escena en el Festival de Camagüey con *Los siervos*.

Seguíamos diciendo que el actor era lo fundamental del teatro pero en la ejecución práctica de esas tendencias se le relegó buscando otra cosa. Empezaron a desaparecer los grandes actores, los trabajos elogiados, y ahora hay una intención de recuperarlos. Se nota en la vuelta a un teatro de texto, ya sea en versiones, en el regreso a los clásicos del teatro cubano y a los clásicos contemporáneos. Incluso directores que venían de un teatro en el que la imagen era lo primordial están muy preocupados porque en la escena se dialogue, y pasan por un dilema grande, el de encontrar actores para sus propuestas, porque el renacer del teatro cubano está en relación directa con este regreso al texto, a la valoración de la presencia del actor. Lo siento desde la escena y en la percepción de críticos y espectadores.

Otro problema es la ausencia de una generación de dramaturgos, de un movimiento fuerte y nuevo, que también marca el signo de una época. Pueden mencionarse casos aislados pero hace falta un movimiento de autores jóvenes—cuando digo jóvenes me refiero a autores muy jóvenes, que son al final los que pronostican un futuro al teatro—, que

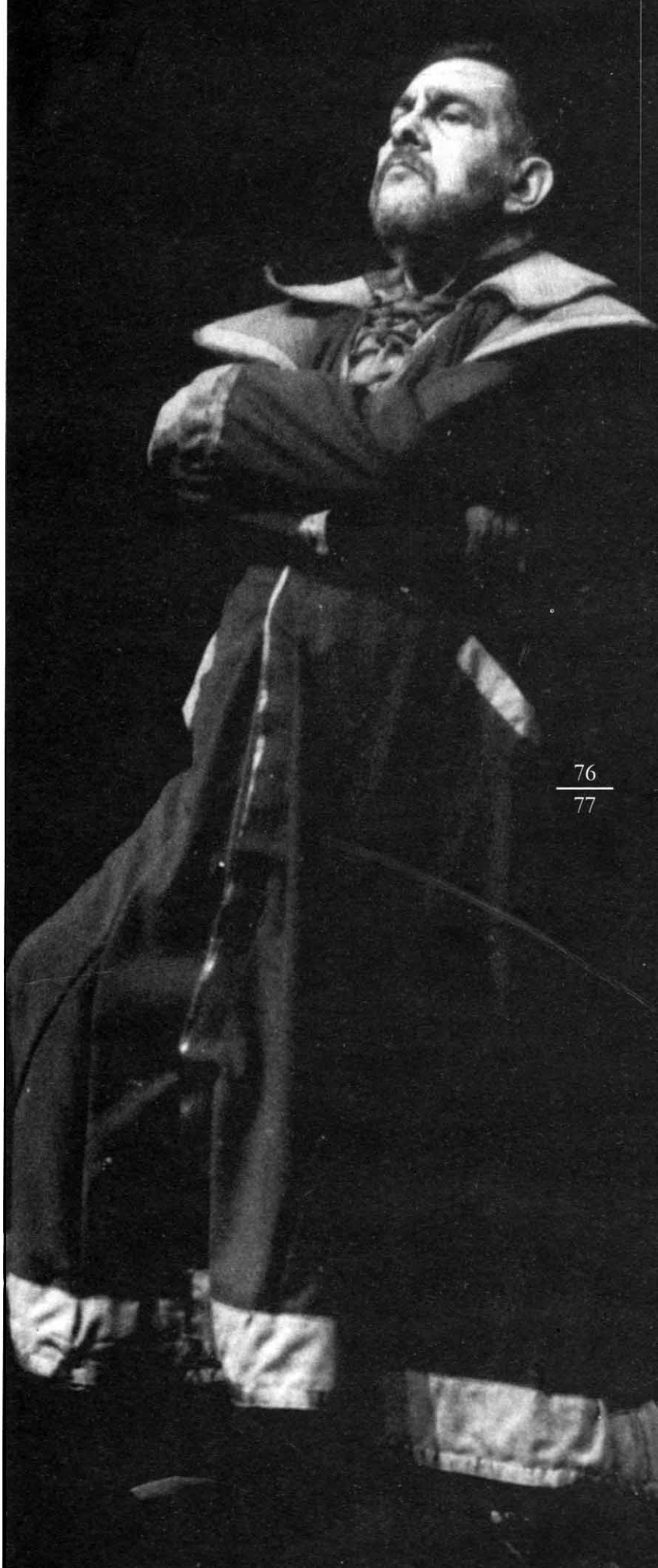
garanticen un nivel de texto. Como eso falta seguimos buscando en las “viejas” obras, ya establecidas, ya hechas, porque uno sabe la riqueza que puede encontrar en ellas.

Hace unos años yo mismo creía que era más importante la empaquetadura, lo visual, lo espacial, y a medida que pasan los años me he vuelto menos frívolo, menos formal, y estoy cada vez más centrado en el trabajo con el actor. La buena puesta en escena, la efectiva comunicación con el espectador se da, sobre todo, a través del trabajo del actor. Según mi propia apreciación y lo que han escrito sobre mí, me voy identificando con un teatro de actor, unido a otros ingredientes como la danza, con una suerte de nuevo teatro musical, diferente, o simplemente teatro musical —no soy yo quien debe decir si es nuevo o distinto—, que resulta de las influencias que han ejercido en mí experiencias anteriores, la vida que me rodea, y esta intención, que no es solo mía, de hacer un teatro de texto, de actores. Y dentro de eso, un teatro que se identifica con el público más joven. Casi todos los integrantes de mi grupo son jóvenes, yo aún lo soy, y lo que hacemos se identifica a nivel formal, a nivel de la energía con que se trabaja, con un público universitario, muy joven, que parece querer oír buenos textos, debatir ideas, pero de una forma atractiva. Es un público con una dinámica muy diferente a la de hace algunos años, porque la vida actual tiene otro ritmo, impuesto por los adelantos tecnológicos y por las urgencias de cada día. El público que nos sigue tiene que ver con esa impronta juvenil que tienen mis puestas, y así me inserto en el panorama teatral cubano.

Un crítico nos señaló que teníamos un estilo de actuar poderoso. Yo no creo que todavía pueda hablar de estilo, pero sí nos identifica una manera de hacer en la que el actor es protagonista. Y la mayoría de los elogios que hemos recibido se refieren a esa cualidad.

Respeto mucho al grupo Buendía, me gusta su trabajo y

le agradezco sus coreografías —que es lo que para mí es una puesta en escena—, ese material que durante meses uno va investigando y encontrando en el espacio, en el proceso





Los siervos: "Atinado y coherente espectáculo, que a la par de comunicarse con diáfana claridad con el espectador, lo reta a intentar lecturas paralelas." Osvaldo Cano

práctico de ensayos, y que ellos logran organizar de una forma artística, plástica y actoralmente expresiva. Y dentro de eso, soy un admirador rotundo de la *Historia de un caba-yo*, la ópera prima de Antonia Fernández.

Me gusta muchísimo el trabajo de Carlos Celdrán y el trabajo de El Público. Hay otros dos creadores que quisiera mencionar: Abelardo Estorino, con cuya obra siempre me alimento de buen arte, y un artista que sigue siendo muy inquieto, que es José Milián, con el que me he identificado mucho a partir de sus últimos trabajos.

Tengo que referirme también a mi idolatrada Marianela Boán y DanzAbierta, que trabaja la danza pero también hace teatro, y a Rosario Cárdenas y Danza Combinatoria. A las dos debo muchas cosas: mi contaminación con la danza, absoluta y definitiva, no porque haya trabajado durante períodos largos con cada una, sino porque participé de los procesos de desarrollo creativo de esas dos mujeres. Viendo ensayar a Marianela aprendí cómo encontrar una expresión por el camino de la danza. Y me doy cuenta como, inconscientemente, mi forma de improvisar, de motivar a un actor y de

inducirlo a lo que quiero, de seleccionar como coreógrafo —porque es lo que hace Marianela— entre todo lo que ese actor me ha dado, a nivel de movimiento, y a todos los niveles posibles de la creación, está muy marcado por esas influencias.

Estoy contento pero a la vez creo que hemos logrado muy poco. Quiero hacer un teatro integrador, que mezcle, como hasta ahora, danza, actuación, lo plástico, la psicología de los colores, el cuadro visual expresivo por sí mismo —como en *Electra...*, en la que introduje las figuras plásticas de los personajes y el paño con la pintura—, no tanto como apoyatura sino con valores propios. Y quiero incorporar a mis puestas olores, música en vivo, sensaciones físicas en relación con el espectador, que no van a ser de agresión ni mucho menos, sino de una participación mayor en el espectáculo a nivel sensorial. Todo eso sin que el trabajo del actor pase a un segundo plano. Cuando yo logre un espectáculo total, con todos esos elementos, estaremos llegando al ideal. El próximo montaje, que aún no sé cuál será, pero en el que haremos una nueva obra de la obra que sea —que es lo que quiere todo director—, exploraremos todas esas vertientes de la comunicación. ■

Antonia Fernández

Soy un animal de grupo

Procedo del Teatro Buendía. El año próximo cumplo quince años en el grupo. Aunque no fui de los que gestaron el Buendía, sí estaba el día de la inauguración del teatro. Eso fue el 20 de octubre del 86 y hacía un año que estudiaba en el Instituto Superior de Arte; levanté paredes, soy del grupo que funda la iglesia como Teatro Buendía. Allí he tenido mi periodo de aprendizaje y de trabajo durante estos quince años.


En el año 90 Carlos Celdrán y yo hicimos un espectáculo que se llamó *Safo* y de alguna manera ese fue el despegue de otra parte de mi actividad creadora. Al proceder del Teatro Buendía tengo dentro de mí todos los presupuestos técnicos y morales del grupo: un teatro de imágenes, comprometido con lo más científico que puede tener el teatro, que viene desde la elaboración y la preparación del cuerpo para una expresividad particular, que viene de un trabajo con el otro, con el compañero, un conocimiento de los orígenes de la actividad del artista, que tiene todo lo que debe tener el teatro de ditirámico, de transgresor, de demoníaco, y todo lo que debe tener de santo, de sacro. Esa imbricación es lo que más define al Teatro Buendía. No hacemos un teatro absolutamente cerrado, cuyo prototipo sería Grotowski y su teatro en Opole, pero tampoco uno deliberadamente festivo. Es una imbricación de ambos, con una investigación muy profunda sobre la imagen, sobre los recursos técnicos del actor.

Yo diría que en el Teatro Buendía el actor es el centro, se le puede sustituir en la pauta pero la cantidad teatral que ese actor vertió sobre un espectáculo es insustituible, y sobre eso

Antonia Fernández. Actriz, profesora y directora. Graduada de actuación por el Instituto Superior de Arte, integra el Teatro Buendía. Autora, conjuntamente con Carlos Celdrán, del guión dramático de *Safo*, actuado por ella. Ha integrado los elencos de *Las perlas de tu boca*, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, *Otra tempestad*, *Roberto Zucco* y *La vida en rosa*. Recibió Gran Premio de puesta en escena en el Festival de Camagüey con *Historia de un caba-yo*.

se basa toda la arquitectura del trabajo del grupo. Eso adquiere diferentes vertientes, porque efectivamente, lo mejor que tiene la semilla que sembró Flora Lauten es cómo ha proliferado. Nosotros hemos vivido la suerte de los Buendía, que iban con una cruz de ceniza en la frente, porque hemos sabido proliferar.

En ese sentido ha sido muy mágico ver la labor de Carlos Celdrán, de Nelda Castillo, de gente que no dirige pero que son actores en otros lugares, el trabajo pedagógico de Orestes Pérez Estanquero. Yo también me he desenvuelto como pedagoga. Pablo Guevara es un excelente diseñador de luces y eso lo aprendió dentro del grupo, y también un excelente actor. La idea gestada dentro del grupo también se mueve como un ciclón hacia otras esferas, con la misma perspectiva de impecabilidad, de riesgo: que la calidad sea la guía del trabajo. Cada uno de nosotros tiene una estética distinta pero el sello es la responsabilidad y la transmisión, algo muy importante dentro del Buendía: la transmisión del conocimiento, de la cultura que va generando el propio grupo. No es tarea



de un día, sino de mucho tiempo; entraña una gran soledad también, porque uno se pierde la oportunidad de la televisión, el cine, el ser reconocido como una figura pública, es más bien ser artista desde el anonimato, prácticamente en la misma soledad de un artista medieval que hacía un incunable, que después no se sabía quién lo escribió. Esas son las perspectivas de nuestro trabajo. Dentro de todo eso me imbrico yo, junto a las experiencias que he ido recolectando, porque la experiencia siempre es un acto personal.

En el año 89, que fue un año muy importante para mí, yo trabajé con creadores de América Latina y de Europa, con Teresa Ralli, Miguel Rubio, Andrés Pérez, Ingemar Lingh, Eugenio Barba, Julia Varley. Fue el año en que surge la EITALC, que convocó a muchas tendencias y creadores. A eso hay que sumar la posibilidad que nos hemos dado los Buendía con nuestro trabajo de poder presentarnos en los festivales más importantes del mundo, ver teatro en todas las latitudes, desde Asia a América Latina. Eso me ha dado una riqueza visual, ha sido un estímulo para conformar mi ima-



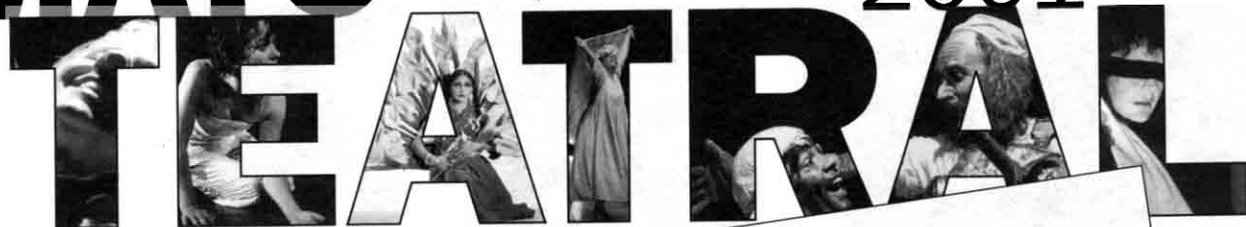
ginario, me ha abierto a posibilidades estéticas, para no encerrarme en una sola, lo relativizo todo. A eso le sumo una experiencia absolutamente personal que fue mi viaje a la India en el año 94, que me abrió un universo visual, sonoro, de mucha riqueza. A partir de ese momento se me convierte en una necesidad trabajar con los ritmos, no sólo los ritmos folklóricos, sino el ritmo humano, y hacerlo desde una perspectiva más antropológica de trabajo, pero sin que sea al desnudo, respaldado por una belleza y por la imagen, casi lezamianamente, la investigación sobre la imagen, no una imagen fabricada sino la imagen natural que puede surgir de un proceso.

Yo soy un animal de grupo, nunca he trabajado fuera del caldo de cultivo, del matraz que propicia un grupo, y a eso le debo todo lo que soy como actriz y ahora como directora. También he sido discípula, soy discípula de Flora Lauten; todavía aprendo de ella, todavía tiene cosas que enseñarme y ese proceso para no dejarlo estancado y para que no muriera, es la razón por la que he impartido clases y he propiciado que se nucleen personas muy jóvenes conmigo, para propiciar el intercambio, porque si no, cualquier idea puede morir. A lo mejor ellos no tienen la técnica pero sí la energía, algo muy desprejuiciado y nuevo, que es muy bueno utilizar en el trabajo. Pienso que el aprendizaje en el teatro tiene que estar articulado en la estructura de un grupo, porque cada parte es importante, cada parte tiene una responsabilidad, y no encuentro otra manera de ver el aprendizaje en el teatro que no sea viviendo ese proceso y que culmine en un espectáculo frente al público. Colocar una escenografía, coser el vestuario, esas cosas que parecen mínimas son a mi entender esenciales para la artesanía teatral. ■

Historia de un caba-yo: "Exorcismo ritual contra las segregaciones, los abusos de poder, la intolerancia y la arrogancia." Jaime Gómez Triana

MAYO

4 al 13 de mayo
2001



Estimado colega:

La Casa de las Américas organiza la tercera edición de Mayo Teatral, temporada única de teatro latinoamericano y del Caribe, que celebraremos con la presencia de grupos invitados que ofrecerán junto a una selección de colectivos cubanos una muestra representativa de lo mejor de la escena de la región. Entre los espectáculos confirmados están *El Quijote*, de La Candelaria (Colombia); *Nuestra Señora de las Nubes*, de Malayerba (Ecuador); *Antígona*, de Yuyachkani (Perú); *Un fax para Cristóbal Colón* y *Voces disonantes*, de Denise Stoklos (Brasil); *Heavy Nopal*, de Astrid Hadad y *los Tarzanes* (México) y *Semillas de memoria*, de Ana Woolf (Argentina).

Mayo Teatral promoverá el diálogo de los teatristas con el público cubano y propiciará el intercambio entre los participantes, a través de conferencias (Astrid Hadad); desmontajes de espectáculos (Ana Woolf); demostraciones (Julia Varley, del Odin Teatret) y talleres a cargo de Santiago García, de La Candelaria; Charo Francés, de Malayerba; Teresa Ralli y Miguel Rubio, de Yuyachkani; Denise Stoklos, y Ricardo Bartís. Hemos previsto además una sesión de encuentro de todos los participantes, en la que se abordarán distintos tópicos en torno al tema "El futuro de la escena latinoamericana".

Los artistas, críticos, investigadores y estudiantes interesados en participar en la temporada deben comunicarse con nosotros para formalizar su inscripción antes del 10 de abril. Para facilitar el traslado de los participantes, les sugerimos contactar las agencias de viaje de cada país que operan con Cuba. La matrícula, limitada a la capacidad de los talleres y a un costo de \$60.00 USD, incluye la participación en todas las sesiones del evento y se abonará en la Casa de las Américas en el momento de la acreditación. Al concluir la temporada los participantes recibirán un certificado acreditativo.

Le esperamos,

Vivian Martínez Tabares
Directora
Departamento de Teatro
Casa de las Américas

XII ISTA: Las dramaturgias posibles

Antonio Céllico

La ISTA es una red multicultural de artistas y estudiosos que conforman una universidad itinerante cuyo interés se centra en la antropología teatral. Del 1 al 10 de septiembre en Bielefeld, Alemania, se dio cita la XII sesión de la escuela, que funciona regularmente desde 1980 dirigida por Eugenio Barba. Justamente aquella primera sesión había sido realizada también en Alemania, en la ciudad de Bonn. En esta oportunidad cerca de ciento cincuenta participantes de todo el mundo entre actores, bailarines, directores, coreógrafos, investigadores y maestros de distintas tradiciones, se nuclearon alrededor del trabajo sobre “Técnicas dramatúrgicas en las artes performativas”.

SOBRE SUEÑOS Y SUPERSTICIONES

“Es esto un sueño” enunció entre sus primeras palabras Eugenio Barba, y de esta manera subrayaba el valor de estar juntos durante diez días concentrados en los problemas del oficio. “Es un sueño caro” recalcó, sin embargo, es llevado adelante gracias a un grupo de teatro que lo hizo posible: Theaterlabor Bielefeld. Este grupo –al que Barba agradecía– fue creado en 1983 y desarrolla actividades que comprenden espectáculos de calle, coproducciones internacionales, y la organización periódica de talleres y festivales de teatro.

Esta sesión presentaba una novedad, la habitual parte abierta que funciona como espacio de conclusiones vertidas al público, esta vez funcionaba como comienzo, como anticipo de la sesión cerrada, sirviéndole de prólogo. En esa primera jornada acompañaban a Barba integrantes del staff científico de la ISTA y otros amigos y compañeros que fue haciendo durante su largo viaje como director e investigador teatral. Entre ellos se encontraban Eduardo Manet (dramaturgo con una importante obra tanto en Cuba como en Francia), Peter Chelkowski (profesor de estudios del Medio Oriente de la Universidad de Nueva York) y Sankaran Namboodiri (instructor y director de la escuela de Kathakali: Kerala Kalamandalam). A todos ellos los presentó como hombres con “supersticiones”, algo que está más allá del presente. En definitiva avanzó sobre ese concepto que en los diccionarios de nuestra lengua aparece estigmatizado como

“excesiva fe o creencia contraria a la razón”. No parece casual la presencia de estos hombres que tienen un significado muy especial para Barba ya que, de alguna manera, sus destinos se tocaron en los años en que conoce a Jerzy Grotowski y difunde su trabajo. Y más porque esta era la primera ISTA luego de su desaparición física. Cerró entonces ese primer encuentro recordando: “sólo respeto a la gente de teatro con supersticiones”.

ACCIÓN, ESTRUCTURA Y COHERENCIA

La sesión había sido denominada “Acción, estructura, coherencia. Técnicas dramatúrgicas en las artes performativas”. En el texto de la convocatoria, entre otras cosas, Eugenio Barba apuntaba:

Llamamos dramaturgia a una sucesión de acontecimientos basada en una técnica que apunta a proporcionar a cada acción una peripecia, un cambio de dirección y tensión.

La dramaturgia no está ligada únicamente a la literatura dramática ni se refiere sólo a las palabras o a la trama narrativa. Existe también una dramaturgia orgánica o dinámica, que orchestra los ritmos y dinamismos que afectan al espectador a nivel nervioso, sensorial y sensual. De este modo se puede hablar de dramaturgia también para aquellas formas de espectáculo –ya sean llamadas “danza”, “mimo”, o “teatro”– que no están atadas a la representación ni a la interpretación de historias.

Existe entonces una dramaturgia narrativa que enlaza los acontecimientos y los personajes, y orienta a los espectadores sobre el sentido de lo que están viendo. Esta puede también unir formas y figuras que no cuentan historias pero que van devanando variaciones de imágenes.

Y existe una dramaturgia orgánica o dinámica que apela a un nivel diferente de percepción del espectador, es decir su sentido sinestésico y su sistema nervioso.

Sin duda el llamamiento despertaba a miles de posibilidades y abría la puerta a encontrar imágenes, nuevas denominaciones e inclusive metáforas que pudieran ayudar en el trabajo que enfrentan a diario *performers* y directores.



PREFACIO

La totalidad de la sesión abierta desarrollada en la ciudad de Bielefeld, alternó conferencias, demostraciones y una serie de espectáculos que pudieron ser vistos por los participantes. Toda la situación obligaba a intentar descubrir y percibir aquello que en definitiva el *performer* ha incorporado durante años y de maneras distintas, más aún, teniendo en cuenta la presencia de distintas *tradiciones performativas*. Desde un comienzo quedó claro entonces, que más allá de las características propias del arte, las acciones de esos días estaban enmarcadas en cierta intención científica. Sin duda, de carácter reduccionista, al intentar buscar la esencia, algo que en definitiva está más allá de la propia personalidad del *performer*. Tal vez por eso el director de la ISTA contó:

En cierta oportunidad un grupo de físicos reunidos con Dios le comentaron que habían descubierto el mecanismo de la vida y que por lo tanto eran capaces de reproducirlo en laboratorio, de construir vida. Dios entonces pidió que lo hicieran, pero en cuanto uno de los físicos tomó un puñado de polvo para comenzar, lo interrumpió: "un momento, si quieren crear, primero hagan su propio polvo".

Según Eugenio Barba la antropología teatral tiene que ver con ese polvo, es decir, con aquello que no puede ser creado. Y en definitiva todos los *performers* nacen de este polvo. También describió lo que habitualmente concibe como elementos de una dramaturgia e hizo referencia a distintos niveles, entre ellos, dinámico, vocal y narrativo. Y la paradoja de la necesidad de dividir para poder encontrar la complejidad de la unidad, sencillamente porque la vida es compleja.

Durante esos días se pudieron observar en los espectáculos y demostraciones específicas, distintos niveles y distintas operaciones dramaturgicas. Así Eduardo Manet desarrolló el camino que va del texto escrito al *texto performativo*, y Suzanne Vill (*staff* de la ISTA-Universidad de Bayreuth-Universidad de Munich), los niveles dramaturgicos en la ópera. El joven Palle Granhøj (coreógrafo danés) sorprendió con su particular técnica para encontrar cierta claridad en los conceptos dramaturgicos de la danza. El también fundador de la ISTA y más estrecho colaborador de Eugenio Barba, Ferdinando Taviani, prefirió trabajar el concepto dramaturgia desde una perspectiva histórica, al hacer en principio un elogio del plural y de la necesidad de hablar preferiblemente de "dramaturgias".

Desde la perspectiva histórica, que arranca en la segunda mitad del siglo XV, Taviani recordó el peso de la economía y sus consecuencias en el teatro comercial, que determinó la necesidad de vender distintos productos guiándose por el principio de pocos ensayos y muchas funciones. Así nació en aquellas primeras dramaturgias la necesidad de encontrar un equilibrio entre repetición y novedad, entre lo que permanece y lo que cambia. Esto fue en definitiva lo determinante de la especialización de aquellos actores profesionales. Cada personaje tenía entonces algo igual —edad, condición familiar, lenguaje— enmarcado en un contexto de personajes que también permanecían, así esta especialización y estas constantes permitieron trabajar luego algunas variaciones.

Dramaturgia según Taviani es algo que pertenece a los nexos, a los ligamentos y se trata de poner en vida esos nexos, no sólo entre distintos momentos de la historia sino también entre distintos niveles, actores, espectadores, relaciones e inclusive, la armonía entre la facilidad y la propia dificultad de comprender, aquello que en definitiva constituye una danza en el espectador y que genera placer a este: no conocer, reconocer y tomar conciencia.

Durante el siglo XVI el personaje ocupa un lugar mitológico. Y también es central para la construcción dramática del actor, dado que él combina los distintos ingredientes y detalles que pueden unificarse hasta lograr el efecto persona. Cada escritor conocía y conoce esto en una relación que alterna la repetición y la novedad, la indisoluble colaboración entre autor y actor. Durante muchísimos años esta relación fue vital y el autor funcionaba como el hilván o el elemento de unión.

Hoy cuando ya no existe un sistema teatral unitario, cuando podemos visualizar no el teatro sino los teatros, esta división de trabajo ha perdido vigencia. Así, ese hilván durante la segunda mitad del siglo XX ha pasado por los directores. En definitiva, la variabilidad, los cambios y descubrimiento de sus nexos es el problema de la dramaturgia, es en estos cambios que asume sentidos diferentes.

El *performer* siempre trabaja sobre dos líneas fundamentales: divide y encuentra nexos. Y los nexos más importantes son de organización vertical, es decir, se dan entre diferentes niveles. Esta mirada de Taviani preparaba intencionalmente lo que habría de ser el desarrollo de la sesión cerrada. Dejaba el campo abierto para innumerables preguntas que se desarrollarían en breve; empujaba a agudizar la mirada sobre nuestro trabajo presente y pasado, así como el de los espectáculos que se analizarían.

LA DRAMATURGIA DEL TIEMPO

El 4 de septiembre comenzó la parte cerrada. Los participantes nos sumergimos en una verdadera dramaturgia de la organización del tiempo, caracterizada por momentos de intenso vértigo, silencios, reflexiones, pausas e intensa actividad física. Los bloques de organización diaria respondieron a un ordenamiento del lunes al jueves, invirtiéndose bruscamente de viernes a domingo. Uno de esos bloques fue “La visión del espectador”, espacio dedicado a ver espectáculos y fragmentos de trabajo correspondientes a distintas “tradiciones performativas”: *Oró de Oteló*, con Augusto Omolú (Brasil) y dirección de Eugenio Barba; *Rangda y Barong*, de I Made Djimat y su grupo (Bali); *Dentro del esqueleto de la ballena*, del Odin Teatret; *La nieve que nunca se derrite*, de Kanichi Hanayagi y su equipo (Nihon Buyo, Japón); *Una cosa simple*, de Tom Leabhart (Estados Unidos); escenas del Kathakali por M.P. Sankaran Namboodiri (India). Luego de una pausa, el otro bloque permanente fue “Dramaturgia de una tradición escénica”, referida al análisis de los espectáculos anteriores, y a la dramaturgia del actor y del director.

Por otro lado, los participantes fuimos divididos en grupos que trabajaron sobre el texto de Kafka “Ante la ley”, cuyos resultados fueron presentados durante la última jornada. En “Pies que piensan y voces que accionan” se traba-



jó en acercamientos al *training* físico y vocal coordinado por maestros de distintas tradiciones. “Inter-cambios y trueques” fue el título que albergó diariamente encuentros de los participantes con Eugenio Barba, un seminario sobre dramaturgia del grotesco coordinado por Nando Taviani y Ron Jenkins (Estados Unidos), clases de antropología tea-

tral a cargo de Lluís Masgrau, o un interminable número de trabajos y demostraciones que cada participante elegía.

Bajo el título “Otros puntos de vista” se desarrollaron distintas conferencias, como “Narrativas dramáticas” (Eduardo Manet); “Noh: tradición y cambio” (Matsui Akira); “La dramaturgia del Teazieh iraní” (Peter Chelkowski). También, trueques con la comunidad de Bielefeld, espectáculos y trabajos como el de Eugenio Barba al combinar a Kanichi Hanayagi, de la tradición Nihon Buyo, con Matsui Akira, del Noh.

Sin duda, el trabajo continuo y de alta intensidad creaba en los participantes una situación especial: un recorte del tiempo cotidiano en el que cada acción cobraba sentidos a descifrar. Los espacios de trabajo en grupo funcionaban como catalizadores de una discusión subterránea que no siempre se presentaba en forma verbal, pero sí aparecía en

las mil y una formas de comenzar el trabajo y encontrar pautas para su desarrollo. Por otro lado, el paso por experiencias físicas con técnicas de distinto origen abría al mismo tiempo nuevas preguntas y posibilidades. Muchos participantes hablaban o mostraban en los espacios colectivos elementos de su propio trabajo, que agregaban densidad y riqueza a la experiencia.

De esta manera se fue llegando al espacio donde las cosas y los hechos concluyen, cuando se reitera la certeza de que en realidad es el momento en que parecen (ahora sí) estar comenzando. El trabajo fue permitiendo descubrir, encontrar nuevas relaciones entre elementos que ya existían.

Eugenio Barba insistió en la posibilidad de dos dramaturgias: la masculina y la femenina. Una manifiesta y otra escondida. Una explícita y otra secreta. Distintos niveles de profundidad conformados por asociaciones personales en las que se combinan la experiencia personal y profesional del *performer*. Un campo o tierra de nadie entre el nivel pre-expresivo y el expresivo, que se constituye por una serie de constricciones o circunstancias. También reflexionó sobre elementos que habían circulado en el trabajo diario: el peligro de ciertas palabras o metáforas, la conveniencia o no de su utilización. Recorrió las imágenes que se han utilizado para hablar de dramaturgia, como aquellas que remiten a ladrillos o incluso a la imagen que habitualmente Barba utiliza: tejido.

“No permiten reflejar —dijo— la contigüidad de una vida con otra, que alcanzan aún una dimensión mayor justamente por ser contiguas”. Prefirió recordar el proceso de elabo-

ración del pan, como una imagen más cercana al concepto de dramaturgia. El trabajo de preparación de la tierra, el sembrado, la cosecha y la posterior molienda que da como resultado la harina; su combinación con el agua, la sal y el posterior amasado. En él reside gran parte del secreto. Es el momento en que los componentes ya no pueden estar separados. Y posteriormente el calor, ese calor singular que determina la personalidad del pan.

Así llegó el final de una nueva sesión de la ISTA, que tuvo gran vitalidad y cumplió con el sentido de provocación que empuja al rigor de nuestro trabajo diario. Un objetivo que sólo puede ser llevado adelante por hombres con “supersticiones”. ■



Juan Otero Garabís
Universidad de Puerto Rico

‘Soy lo que co(nsu)mo’: antropofagia e identidad en el Caribe

No hay tierra como la mía,
tierra de tabaco y ron.
¡Qué lindas son sus mujeres
que bailan muy bien el son!

Así reza el coro de un son montuno, compuesto por Pedro Castillo y popularizado por Benny Moré. El orgullo por su tierra es resaltado y descrito por sus productos y por sus mujeres como si fueran estos los que le dan la belleza única. Azúcar y tabaco en un sabroso contrapunteo económico y cultural —según Fernando Ortiz— que se traduce en el son montuno que disfrutaban —¡muy bien!— las mujeres. Por eso “no hay tierra como la mía”.

Esta canción del Benny, que es una de las muchas que establecen esta identidad de la tierra con sus productos agrícolas y con sus mujeres, me sirve para reflexionar sobre la construcción de esa identidad. Si lo que le da la belleza y la exclusividad a mi tierra son sus productos agrícolas, entonces se establece la identidad de la tierra y de sus habitantes con dichos productos. Cuba es tierra de tabaco y ron ¿y los cubanos? ¿Cómo se insertan en ese panorama de identidad? Afirmar que Cuba es tierra de tabaco y ron es atribuirle un espacio dentro del mercado internacional, el cual le asignó a los países caribeños el rol de productores agrícolas. Entonces, es lógico concluir que los cubanos y los caribeños se definen y se identifican por su participación como productores dentro de la complicada economía mundial. La canción del Benny sirve de propaganda a los mismos; pero también se identifica mucho más con la economía del momento. El tabaco y el ron —signos de mi tierra— son tan sabrosos como el son que disfrutaban las mujeres y los que escuchan la canción. Entonces, la canción es una seductora

invitación para que el turista se una a ese placer y venga a mi tierra, para así disfrutar de mi tierra y sus productos: tabaco, ron, mujeres y son.

¡Ay mamá Inés!

¡Ay mamá Inés!

todos los negros tomamos café. Asegura una guaracha de Eliseo Grenet que se puede considerar parte del folklore cubano. Aquí la identidad racial proviene ya no tanto de la participación en la producción sino del consumo. Ser negro es sinónimo de tomar café; y no es que todos los que toman café sean negros, sino que para este grupo racial, el consumo del café funciona como emblema identitario. Y si escuchamos este coro en su transformación por un comercial de Puerto Rico, el consumo del café sirve como signo de identidad de los puertorriqueños, pues —según este comercial— “en Puerto Rico tomamos café”.



Ivette Román y Lydia Platón

Tabaco, azúcar, ron y café; producción y consumo; productos o mercancías participan en un contrapunteo de la identidad que va más allá del que estableciera Fernando Ortiz entre las economías del tabaco y el azúcar. Según Ortiz, la cultura cubana se define por —o es producto de— un suave vaivén entre sus dos productos principales. Aquí intento establecer que mediante esta identidad con la producción agrícola se produce otra cadena de significantes que resucitan los antiguos mitos antropófagos. El libro de Ortiz destaca las diferencias en la producción y el consumo de ambos productos: uno producto del trabajo en masa, no especializado que produce el azúcar, fuente de calorías que posibilitan el trabajo físico y la reproducción de la fuerza laboral; otro, producto del trabajo individualizado y especializado que produce la fuente de placer espiritual, simbolizada por el humo y el aroma del tabaco. Lo que se le escapa a Ortiz es este contrapunteo entre producto y mercancía, entre trabajo y consumo. En estas economías agrícolas no se da tan claramente la alienación del trabajador de su producto, a pesar de que el cortador de caña no interviene en la depuración final que lleva a la planta gramínea que él corta a ser un grano cristalino o una bebida etilizada. Sin embargo, él sabe que ese azúcar con el que endulza su café proviene de su trabajo y es propiedad de su señor y que el ron que se toma proviene de su labor de cortar la caña y de someter su melao al alambique.

El fetichismo de la mercancía que aquí interesa es el que se produce cuando de esta labor se pasa a establecer la identidad regional, nacional y/o racial por medio del producto convertido en mercancía. La seducción de la canción del Benny proviene de que conoce que otros disfrutaban del consumo de los productos de su tierra. No alude a los rigores de la producción como si hacen otras canciones. Recuerdo dos puertorriqueñas: una, “Tumba la caña jibarito” de la Sonora Ponceña; otra, “La zafra” de Ricardo Ray y Bobby Cruz, ambas descriptivas de una identidad laboral. En la del Benny, la identidad radica en ese espacio en el que no se distingue si el ron y el tabaco son producto o son mercancía; si el orgullo proviene porque yo los produzco o porque los consumo. Lo que es claro es que el producto o mercancía me da la identidad.

Una mirada sobre este contrapunteo desde la antropología caribeña o desde la sociología de los estudios culturales me inclinan a ver la construcción de la identidad cubana y caribeña como una relaboración de los mitos antropófagos. Tanto en las religiones de caribes y taínos, como para las yorubas, se observa la existencia de ritos antropófagos en los que mediante la ingestión de partes del cuerpo de los guerreros vencidos se adquiría su valor. • Comerse al otro era convertirlos en uno, al mismo tiempo que uno se convertía en el otro. Nuestra identidad caribeña proviene de ahí. En un muy posterior manifiesto vanguardista, Oswald de Andrade resucita este mito al establecer la identidad brasileña mediante la identificación con las civilizaciones de las amazonas. Cuestionando “Tupi or not tupi”, trastoca la frase de Shakespeare en un “Manifiesto antropófago” que se come ambas culturas: el descendiente de esclavos africanos de Andrade, cuestiona su identidad en

un contrapunteo entre las herencias europeas y las americanas. Muy placenteramente se devora a ambas y hace del acto y de lo que se consume su signo de identidad.

Los estudios culturales contemporáneos observan acciones similares en las civilizaciones citadinas. Asegura el sociólogo francés Pierre Bourdieu que el consumo de arte y de cultura se utiliza para demarcar distinciones sociales. Mediante el consumo de obras de arte, de literatura, de música, diferentes grupos sociales se distinguen unos de otros. Así, si consumo arte vanguardista, escucho música experimental me convierto en un intelectual de alta cultura. Mientras que la participación en la economía del arte y de la cultura sirve para definir identidades asociadas con la cultura popular.

De un modo similar, John Fiske señala que las juventudes europeas y americanas establecen sus identidades mediante el consumo de ciertos artículos. Grupos de jóvenes se distinguen no sólo de otras edades sino unos de otros, mediante el uso de mahones rasgados o demasiado grandes. Signos de pobreza que el mercado asimila y apropia para vender mahones rasgados o extra-grandes, en una dialéctica producción-consumo que nunca termina.

Hasta aquí he intentado hacer ver cómo las identidades se construyen por medio de la identificación con productos para el consumo y he dejado para el final la resistencia a esas construcciones. La canción del Benny con la que inicié estas líneas, además de la identidad con el tabaco y el ron identificaba a la tierra con sus mujeres: lindas, sabrosas y que bailan y se mueven bien. Para el deseo masculino son la culminación del placer del consumo. Ser de mi tierra es disfrutar del tabaco, del ron, de la música y de sus mujeres. Para ser cubanas, estas no pueden sino insertarse en dicha economía como mercancías para ser consumidas por otros, aunque también disfrutando. Pero ¿qué tienen que decir las mujeres a esto? ¿Cómo han continuado la sumisión a esta tradición? ¿Cómo la han resistido?

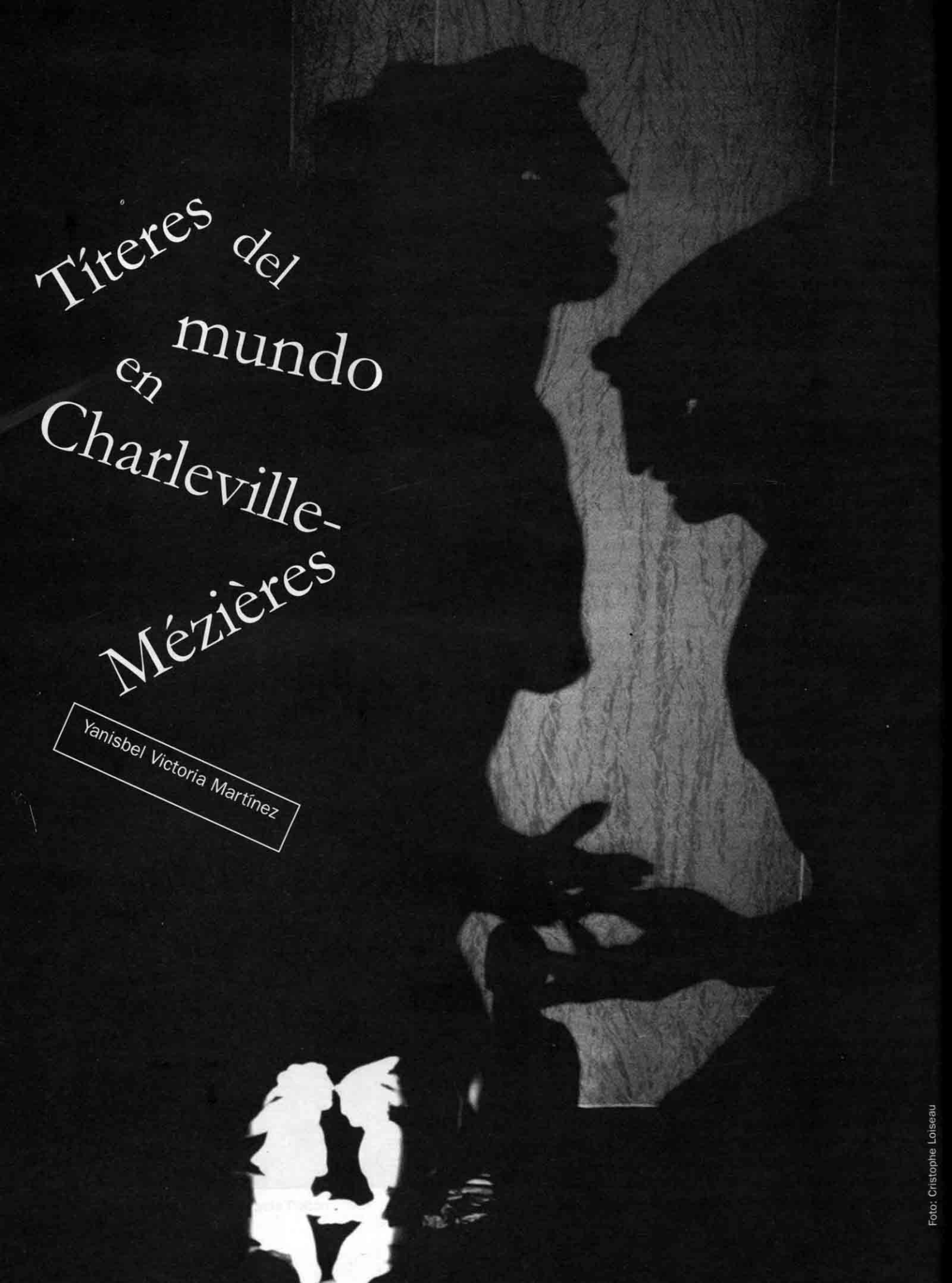
En la obra *Matropofagia*, texto de Mayra Santos, conceptualizado escénicamente por Lydia Platón, Ivette Román (protagonistas), Liliana Rivera (escenógrafa) y Aravind Adyanthaya (asistente de dirección) se nos ofrece una perspectiva muy interesante. En la obra, la identidad femenina está muy asociada con la cocina: espacio de preparación del alimento del cual, según mitos ancestrales, obtengo la materia de lo que soy. Allí, es la madre la que reproduce y transmite la función femenina dentro de esa economía: la mujer se define por ser de la casa, por su deseo del hombre ausente, por cocinar y servir. La hija, Puchi, se resiste a continuar este rol. En una tensa relación de amor y odio, Puchi intenta no ser la madre, no ajustarse ni someterse a la tradición que limita a la mujer a la casa y a la cocina. Para confirmar familiar y socialmente su rebelión ha preparado una cena para su hermana y sus tías. El menú, "la prueba fehaciente", es su propia madre. Siguiendo una receta de su madre, la hija intenta convertir el acto definitorio de la cocina en su liberación. Con él, intenta sorprender a sus familiares con la ironía de su resistencia. Su hermana y sus tías, seguramente vendrán contentas a la cena, para disfrutar que la incómoda y rebelde Puchi por fin ha aceptado su rol social



de servir y de cocinar. Puchi, por su parte, parece muy contenta de la sorpresa que les tiene preparadas a sus familiares. Cuando las primeras parecen aprobar que continúe la tradición, ella disfruta de su perversión de la misma.

La ironía revierte, pues según la mitología antropófaga, comerse al otro es adquirir sus valores. En el caso antiguo de valor como guerrero; y en el de Puchi ¿qué? ¿Es comerse a la madre convertirse en ella? ¿O es liberarse? ¿Irónicamente la tradición se come a Puchi cuando esta quiere devorarla?

Ingeniosamente, la obra no contesta estas preguntas y deja abierta sus interpretaciones. Lo que sí establece claramente es la incomodidad femenina ante los roles que la tradición y las identidades nacionales les han atribuido a las mujeres. La identidad y la tradición tienen sus resistencias: el mito de la nación es un mensaje no fácilmente tragable para algunos. *Matropofagia* nos provoca reflexionar sobre esta relación del individuo con la tradición. Si aceptamos una identidad que nos asigna un rol de productores agrícolas dentro de la economía global y gustosamente la cantamos y la repetimos o si nos resistimos. Sin duda, de todos modos, muchos gozamos de comer y de consumir lo que decimos ser. Ahora, ¿somos nosotros los que nos comemos la tradición al asumirla o es esta la que nos consume y nos somete? Con esa duda nos deja el texto de Santos y yo la comparto con ustedes. ■



Títeres del
mundo
en
Charleville-
Mézières

Yanisbel Victoria Martínez

Charleville-Mézières, pequeña ciudad al norte de Francia, es seguramente para muchos un lugar que no llama la atención ni se recuerda por algo en particular. Un francés tendrá tal vez la referencia de este sitio gracias a los partes meteorológicos, en los que la ciudad es mencionada entre las más frías del país. Quizás alguien recuerde que aquí nació y vivió su juventud el poeta Arthur Rimbaud. Sin embargo, un titiritero más o menos informado de la historia y acontecer de su arte en cualquier latitud geográfica del planeta, sabe que ese pequeño puntó en el mapa, (a un poco más de doscientos kilómetros de París) es la capital mundial del teatro de títeres.

Aquí se celebra desde hace cuarenta años y con carácter trienal, el Festival Mundial de Teatro de Títeres, sin dudas el más grande del género internacionalmente. Del 15 al 24 de septiembre tuvo lugar la duodécima edición. Este año el encuentro se tituló "Marionetas Universales 2000" y fue seleccionado entre los eventos oficiales de Francia por las celebraciones del nuevo siglo.

Con la idea de crear un ambiente cálido y pluricultural, de "exposición universal", cada continente tuvo su pabellón. Se trató de carpas o salas convencionales de teatro en las que Europa, Asia-Pacífico, África, América del Norte y América Latina presentaron sus espectáculos y/o exposiciones. Sin embargo los resultados de este proyecto no fueron bien apreciados, pues hubo diferencias importantes entre las condiciones técnicas ofrecidas a los artistas venidos del mundo entero.

En Las Ardenas se dieron cita esta vez títeres de cuarentiséis países, que realizaron más de quinientas funciones. La programación del festival, dividida en tres partes: *In*, *Off*, y Teatro de calle, responde a la política de invitar espectáculos provenientes de las tradiciones y tendencias más diversas, así como a artistas consagrados y a otros que debutan en la profesión. En efecto, pudimos conocer los títeres sobre agua de Viet Nam, los de guante chinos, o los de hilo del teatro checo Spejbl; y asistir a una representación de Eric Glass, Philippe Genty o de alumnos de una escuela de arte.

DEL MUNDO

Un gran suceso fue la participación del grupo Puppet Theater, de Myanmar, Birmania. Esta, su primera actuación en Europa, fue condicionada por la falta del decorado del retablo. Los telones que cubren normalmente a los manipuladores se quedaron en un aeropuerto de Amsterdam. Pero los actores, deseosos de compartir su arte, hicieron el espectáculo sin el decorado habitual y mostraron a los espectadores sus maniobras de exquisita manipulación de títeres de hilo. Este hecho generoso, fue recibido como un regalo por el público y la crítica.

La compañía *Gioco Vita*, de Piacenza, Italia, especializada en el teatro de sombras, fue de las más esperadas y aplaudidas del Festival. Su director artístico, Fabrizio Montecchi, a lo largo de búsquedas y experiencias pedagógicas, ha revolucionado esta técnica en el teatro de títeres contemporáneo. Presentaron *Los amigos de Lulu* (para niños), *Ombromanía* (juego-taller para acercar al espectador pequeño o grande a las maravillas de las sombras) y *Orfeo y Euridice* (espectáculo de una belleza insólita, que combina la danza y las siluetas).

Gioco Vita, además, instaló un restaurante típico italiano, con buenas pastas, queso parmesano y café expreso. Los beneficios económicos de esta iniciativa, llamada "Una cocina para el teatro", y organizada en colaboración con el Instituto Internacional de la Marioneta, serán destinados a la construcción de un nuevo teatro en Charleville-Mézières.

Un acontecimiento importante fue la presencia de *Turak Théâtre*, de Lyon, Francia. Cada día presentaron *ZJR*, tomo uno y dos, unipersonales del también director del grupo Michel Laubu, quien con la ayuda de objetos y pequeñas formas animadas nos conduce a un universo diferente, donde el juego y el humor, la poesía y la materia nos cuentan escenas cotidianas de una vida inventada. Su participación no se limitó a las funciones programadas, pues el interés de *Turak* no es solamente producir espectáculos, sino compartir un diálogo con el espectador utilizando otros medios, no necesariamente teatrales en el sentido convencional. En esta perspectiva *Turak* es solicitado en festivales de artes escénicas, pero también ha mostrado sus figuras en el Museo de Arte Contemporáneo de Lisboa, o en Laos formando un grupo de teatro de objetos. Así, durante el Festival Mundial invitaron cada mañana a la comunidad carolomacreriana y público general, a tomar el desayuno en la plaza central de la ciudad, o a visitas guiadas de su exposición *El objeto Turak*, arqueología ficticia de la *Turakie*, pueblo que ellos se han inventado para depositar en él su *poésie bricolée*, mejor etiqueta, según Laubu, para definir el trabajo de este equipo peculiar.

Otras compañías y espectáculos a mencionar por la calidad y el rigor de sus propuestas artísticas son: *Basil Twist Productions*, de New York, y su *Sinfonía fantástica*, con la singularidad de trabajar con las figuras sumergidas en agua, que el espectador ve a través de un cristal, como una pecera gigante; *Clastic Théâtre*, de la región parisina, con *El sueño de su vida*, que cuenta con cerca de cincuenta muñecos de expresiones grotescas, realizados por el artista "bruto" Francis Marshall; La cónica *Lacónica*, de Barcelona, con *Objetos encontrados*, forma abstracta que proyecta la sombra de objetos recolectados en las calles y basuras de esa ciudad catalana; *Bruno Leone*, de Nápoles, y sus diversas historias de *Polichinela*, el per-



El sueño de su vida, de la Compañía *Clastic Théâtre*, Francia

Foto: Christophe Loiseau

sonaje mítico que él hace vivir una y otra vez, extendiendo al infinito su edad, pues este artista se interesa en transmitir la tradición a nuevos aprendices.

Entre los participantes más jóvenes habría que destacar con justeza a los recién egresados del Centro Nacional de Artes del Circo, de Francia, quienes presentaron su espectáculo de graduación *Vita Nova*, y aunque este no haya sido precisamente titiritero, por su sensibilidad y fineza extrema, fue seguramente uno de los momentos más felices del Festival. Igualmente loable resultó el trabajo de la compañía Tram Theater, de Berlín, formada por jóvenes de distintos países, que en su primera creación, *Pluma de ángel*, lograron combinar, de manera inteligente y eficaz, títeres y nuevas tecnologías como videos e imágenes sintetizadas.

Las exposiciones del encuentro fueron numerosas y variadas. Una de las más importantes fue *Pupazzi con rabbia e sentimento*, retrospectiva sobre la obra de Franca Rame y

Compañía Mandalay Puppet Theater, Myanmar, Birmania

Foto: Cristophe Loiseau



Dario Fo, organizada por el Instituto Internacional de la Marioneta. La muestra comprendía un número considerable de pinturas, dibujos y diseños realizados por Fo para diversas producciones teatrales, así como títeres, máscaras, vestuarios y maniqués utilizados por él y Franca Rame en la vasta vida artística que han construido juntos.

El Teatro de Autómatas, de España, se enorgullece de ser el único de su tipo en el mundo que aún funciona. Una verdadera joya de feria, que fue salvada y restaurada en 1992, y muestra hoy treinta y siete personajes en madera, llenos de comicidad, color y movimiento, resultado de la ingeniosidad mecánica y espíritu de animación de algún bisabuelo nuestro. Todos lamentamos sin embargo, que este espacio de valor haya sido tan poco frecuentado durante el período del evento.

Máscaras y marionetas de diversos rincones de Asia y África fueron expuestas también. Como es costumbre en el Festival se organizó el coloquio Títere y terapia, y la Feria del Libro, con obras recientes y antiguas sobre el arte de la escena. Fue lanzado *Metamorfosis*, nuevo libro de Henryk Jurkoski, recorrido histórico-teórico por el teatro de títeres del siglo XX.

LA CARPA LATINOAMERICANA

Los títeres latinoamericanos estuvieron representados por artistas de México, Perú, Brasil, Uruguay y una numerosa delegación argentina. Del grupo cubano Papatote, su director René Fernández, dirigió un espectáculo para la compañía aragonesa Arbolé, a propósito del centenario de Luis Buñuel.

La carpa latinoamericana acogió la mayoría de las funciones, aunque algunas tuvieron lugar en la calle y las salas del Off. *Y la luna lloró pétalos de rosa*, del grupo argentino El Desnivel, fue de las obras celebradas. Se trata de un montaje del texto lorquiano *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Distingue a esta puesta en escena el juego creado entre los cuerpos de los actores y los muñecos, exploración que merece continuar desarrollando el trabajo de interpretación, a fin de permitirle a los títeres una vida más plena.

Del mismo país sudamericano, un joven equipo, Pasajeros del aire, presentó *Album*, recorrido por un libro de fotos, desde el nacimiento a la adultez, una proposición llena de gracia y justeza en la manipulación. Los brasileños Chico Simões y William Sieverdt vinieron con sus mamulengos, frutos de esta tradición, la más popular y antigua del teatro en Brasil. El mamulengo, con su forma aparentemente simple, conjuga soluciones escénicas originales, mucho ingenio y un sentido del ritmo ejemplar. Es hoy una de las pocas tradiciones titiriteras de nuestro continente que goza de gran vitalidad, y se renueva al mismo tiempo que conserva su estructura antigua.

La exposición Sombras, soles, a cargo de Jean Marie Binoche y Patricia Gattepaille, agrupó máscaras provenientes de distintas experiencias teatrales latinoamericanas. Otra muestra, Vida y obra de Javier Villafañe, preparada por Luz Marina Zambrano, viuda del célebre marionetista presentó piezas de gran valor, como el retablo sombrilla y sus títeres ya clásicos: Maese Trotamundos, el panadero, el dia-

blo de las tres colas, Juancito, María y los fantasmas, entre otros. Un proyecto como este, importante para dar a conocer la obra de Javier en un contexto europeo no hispanohablante, debió haber contado con una sala mejor y un montaje más atractivo.

La Guagua fue el espacio de fiesta dentro del pabellón latino. Con sus cursos de danza, piñatas, platos típicos, venta de libros y artesanías sudamericanas, conciertos, tambores y música hasta el amanecer, logró atraer a un número significativo de personas.

LA CARPA DE ARBOLÉ

Los colegas del Teatro Arbolé propusieron levantar una carpa propia e invitar a ella a los titiriteros españoles. Desgraciadamente los organizadores de la cita mundial no aceptaron la iniciativa en su totalidad. La estructura montada no fue la de Arbolé, y careció de los requerimientos técnicos necesarios; lo que provocó cambios en la programación, que una tropa granadina no pudiera actuar y un descontento general. A pesar de todo, los hispanos se apropiaron de este espacio con muy buena fe. Diferentes grupos trabajaron allí. Vale destacar a Libélula Teatro, de Segovia, con *El paladín de Francia*, fascinante espectáculo de sombras basado en un cuento e ilustraciones de Lele Luzzati. También a Iñaquí Juárez, uno de los anfitriones de Arbolé, con sus ya clásicas *Tragedias de amor y cuernos*, textos de Valle Inclán y Lorca, lección magnífica de cachiporra "a la española". La joven Paz Tati, con su nuevo grupo Pelele, hizo *La muerte de Don Cristóbal*, buen ejemplo de la vitalidad de este rudo personaje.

Libros y revistas sobre el títere fueron presentados cada tarde en la carpa, colegas de otros países estuvieron invitados a mostrar sus trabajos, y este lugar devino verdadero punto de encuentro e intercambio, pequeño oasis de los titiriteros iberoamericanos.

DE LA LLUVIA Y EL BUEN TIEMPO

La llovizna constante, el frío húmedo, casi cruel, el cielo gris y una calma rutinaria, caracterizan los días de Charleville-Mézières. Sin embargo, esta ciudad tiene el privilegio de cambiar de vida cada tres años. Poco dura esta suerte tal vez, pero es bien intensa. Cada vitrina, cada café, cada plaza es decorada con muñecos. En las esquinas, parques, pasillos, hay espectáculos a toda hora. Los habitantes acogen a los invitados en sus casas. Miles de gente vienen y los de aquí salen más contentos a la calle, irreconocible por tanta multitud. Y lo increíble, algo que parece encomendado a algún misterioso chamán, es que con los títeres el sol sale, calienta, detiene la lluvia, trae el buen humor.

El Festival Mundial de Teatro de Títeres de Charleville-Mézières goza de un gran poder de convocatoria. Para los artistas del género, la cita de septiembre es ya habitual. Mucho hay que agradecer al empeño de su director y fundador, Jacques Félix, por hacerlos venir de todos los confines del planeta, y por haber propuesto, en ocasión del 2000, un ancho panorama de lo que ha sido el títere en la centuria que termina.


Desde 1900 a nuestros días la práctica titiritera ha evolucionado y se ha erigido como un arte totalizador, cierta forma de teatro



Foto: Angel García

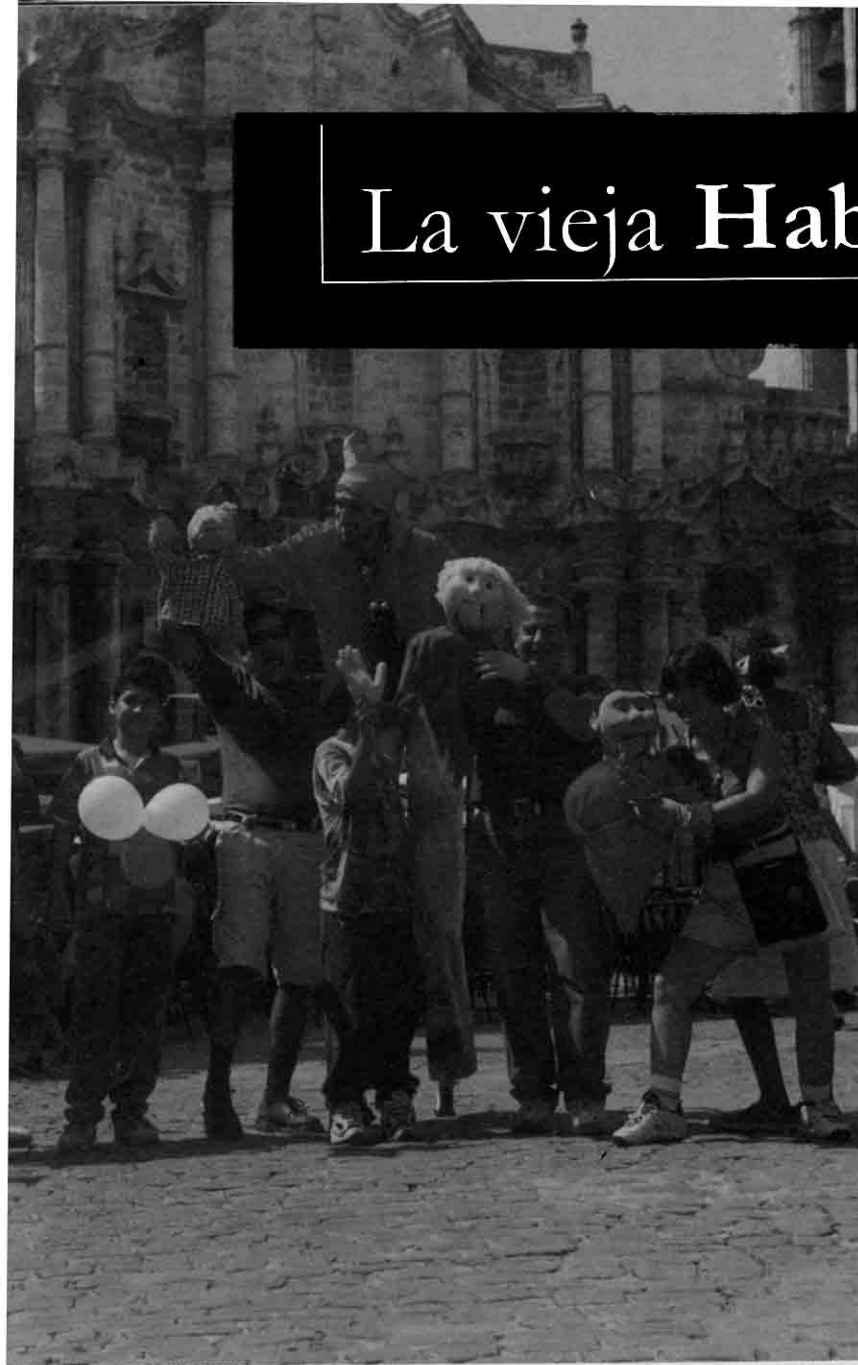
27R, de Turak Théâtre, Francia

en la frontera de la plástica, la danza, la música, el video, el canto, la literatura... Cruzados están los lenguajes de su discurso hoy y es esta su gran riqueza; aunque los potenciales artísticos contemporáneos no son aún completamente explotados, relacionados, puestos en función unos de otros.

A pesar de la modernidad y de todos los cambios tecnológicos que nos rodean, este arte vive y da señales de renovación. Lejos está la muerte que muchos le han pronosticado. En Bamako o en Praga, en Olinda o en Lyon, en Myanmar o en Nueva York, hay seres humanos consagrados a este oficio milenario. Mucho queda por hacer. El arte del títere es bastante viejo ya y demasiado joven todavía. 

La vieja Habana de fiesta

Marilyn Garbey



En julio pasado la Habana Vieja añadió nuevos rostros a su entorno habitual: títeres y actores se adueñaron de plazas, calles, museos y salas de teatro y convocaron al público, niños y adultos, a disfrutar de un arte milenario, que acumula toda la sabiduría atesorada por la humanidad y conserva, sin embargo, el encanto de sus inicios.

El títere como objeto lúdico, como vehículo didáctico, o sencillamente, como una alegoría del ser humano encontró su espacio ideal en un perímetro urbano donde convergen libreros, turistas, vecinos, o personajes insólitos acompañados por el sonido interminable de la música tradicional del país.

Por segunda ocasión tuvo lugar la Fiesta del Títere, pretexto para el diálogo entre colegas y el intercambio con los espectadores. El Guiñol de Santiago de Cuba, el Teatro Punto Azul, Tropatrupo-Andantino, el Teatro de las Estaciones, Teatro Eclipse, el grupo de la secretaria de Educación de Jalisco, México; Catalinas Sur, de Argentina y el Teatro La Estrella Azul, como anfitriones, fueron los participantes.

Como en casi todas las reuniones de títereros, Javier Villafañe estuvo presente. Luz Marina Zambrano, su compañera de vida, trajo anécdotas de momentos compartidos con el andariego y algunos materiales de cine y televisión en los que quedaron registradas imágenes de Javier. Los realizadores Marcelo Altmark y Eduardo Mignona captaron una personalidad carismática, de grandes dotes literarias, pletórica del más sano humor, de manos diestras para insuflar vida a cualquier objeto. Conmovedora fue su respuesta ante la posibilidad de la muerte porque, según expresó, con tanto joven inútil aquella no tenía por qué llevarse a “ese viejito que todavía tiene tantas cosas por hacer”.

A la cita acudieron algunas criaturas traídas a este mundo por el poeta. Narigón, Galerita, el Panadero y hasta el mismísimo Diablo, gracias al Teatro La Estrella Azul que presentó *Los pícaros burlados*, conformado por *El panadero* y *el diablo* y *Chímpete Chámpata*. Son estas historias sencillas, desbordantes de gracia títerera, donde los justos logran vencer las tentaciones y el auditorio desempeña un papel protagónico. Luis

Enrique Chacón confirma su destreza como manipulador y su capacidad para comunicarse con el público. Gretel Roche demuestra su mano segura en la dirección pues el espectáculo lleva varios años recorriendo diversos escenarios y mantiene aún su vitalidad.

La Galería-Estudio El Retablo editó un tomo que reúne a Lorca y a Villafañe. La coincidencia no pudo ser más feliz, si se sabe que el argentino fue testigo del paso del andaluz por Buenos Aires y hay hasta quienes imaginan que le impregnó el amor por los títeres. En lo adelante, los personajes del *Fausto* y de *El marinero y la doncella*, concebidos por sus autores para representarse ante el público adulto, viajarán juntos, esperando por manos titiriteras para subir al escenario.

El Teatro Punto Azul, colectivo de reciente creación, tomó personajes de las canciones de María Elena Walsh, compositora argentina con cuyas melodías crecieron los cubanos que van por la treintena de edad. *Las travesuras de Pirulí* se concibió para representarse en espacios no convencionales y propiciar una comunicación más afectiva con los espectadores. Su diseño emplea tonalidades cercanas al color de la tierra y aprovecha recortes de tela. Le resta subsanar ciertas incoherencias dramáticas y utilizar a su favor las posibilidades lúdicas de los títeres, entonces el actor Alexander Paján podrá desplegar su capacidad en escena.

Desde el barrio de la Boca, en el Buenos Aires querido, llegó Catalinas Sur, el grupo más aclamado por el público —vale decir que, en ocasiones, los aplausos interrumpieron la función— quienes en apenas treinta minutos narran la cotidianidad de los habitantes de tan populoso barrio. Jimena Bianchi y Juliána Carazzina encarnan a Malena y Gladys, las protagonistas de *El desorden de la arandela*, dirigido por Cristina Ghione y Ademar Bianchi. Historias de la vida diaria, salpicadas de humor: el gato que suspira por los tejados al compás del tango, la eterna y fraterna rivalidad entre los seguidores del Boca y del River, la vecina colombiana provocadora del deseo de los hombres y la ira de las mujeres de la vecindad; la inundación que arrasa con el barrio, pero que, a su vez, propicia el surgimiento del amor entre la pareja de ratones. Sin olvidar el capítulo donde los mosquitos se declaran adictos al repelente. La música es otro de los personajes: tangos, rancheras y cumbias condimentan los sucesos y contribuyen a crear una atmósfera de complicidad con los espectadores.

El fútbol, el machismo, las dependencias afectivas, la solidaridad entre los vecinos, las penas y las alegrías de la vida, el tango como expresión de los más profundos sentimientos, el amor, el deseo de vivir reflejado en un espectáculo que vio la luz en el barrio donde se desarrollan los acontecimientos que cuentan, pues allí viven sus hacedores.

Las actrices hacen gala de su destreza en la animación de muñecos y utilizan técnicas de varilla y de guante. En su actuación en vivo muestran su capacidad para dialogar con la platea, amén de la coordinación casi perfecta entre ellas, bien manipulando los títeres o combinando un modo u otro de actuar.

No vacilo en afirmar que *El desorden de la arandela* marcará una pauta entre quienes lo aplaudieron en La Habana por su



El desorden de la arandela, de Catalinas Sur, Argentina

manera de imbricarse con la comunidad de la que forman parte. En estos tiempos donde el trabajo comunitario ha sufrido tanta tergiversación, reconforta ver un trabajo de tal autenticidad. Sugiero al círculo de la crítica teatral que lo tenga en cuenta para el Premio que concede anualmente.

La pasada edición de la Fiesta del Títere fue signada por un espíritu de camaradería entre los participantes, el alma que habita los muñecos fue el puente para intercambiar experiencias y borrar fronteras y surgieron proyectos de trabajo, promesas de reencuentro. Los organizadores desecharon la competencia y trabajaron para conquistar al público, que fue muy receptivo y acudió día tras día. No podré olvidar la imagen de un niño, el más fiel espectador que iba siempre acompañado de su títere. 🎭

ÚLTIMAS PUBLICACIONES RECIBIDAS



Teatro al Sur, revista latinoamericana, n. 15, junio 2000, 70 pp.

Dedicado a la dimensión de la memoria como experiencia del presente, aparece este nuevo número de la revista que dirige Halima Tahan. Federico Irazábal estudia “La poética del realismo mínimo” con el que juega el dramaturgo Federico León —*Cachetazo de campo* y *Mil quinientos metros sobre el nivel de Jack*— no para seguirlo sino más bien para violentarlo, y a través del cual la negación es presencia mutilada. El crítico, dramaturgo y director paulista Aimar Labaki reseña la numerosísima programación de la megápolis brasileña en el 99, que incluye la inundación de musicales, el debut de José Celso Martínez Correa con un texto de Nelson Rodrigues, *Boca de Ouro*, o el encuentro de Antunes Filho con la tragedia griega en *Fragments Troianos* a partir de Eurípides, y en “La memoria del teatro brasileño está en terapia intensiva” el propio Labaki denuncia el estancamiento del acervo del Archivo de Multimedia del Centro Cultural Sao Paulo y reclama el apoyo público. “Diálogo crítico y productivo en la escena cubana”, de Vivian Martínez Tabares selecciona del Festival de Teatro de La Habana 1999 propuestas jóvenes que reafirman sus búsquedas: el Teatro El Público, El Ciervo Encantado, el Teatro de la Luna y Argos Teatro, y resalta la presencia argentina del Teatro de la Universidad

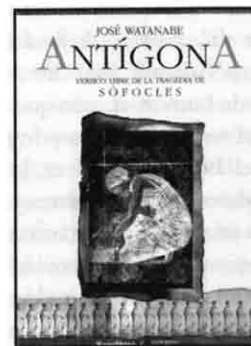
de La Plata con *A los muchachos*. Virtudes Serrano rememora a Buero Vallejo, “el aporte renovador más importante de la escena española de los últimos cincuenta años”. Una entrevista a la dramaturga francesa Hélène Cixous, estrechamente vinculada a Ariane Mnouchkine y el Teatro del Soleil, reportajes sobre el Premio Europa 2000, el Festival de Avignon, el teatro ruso y un director sirio abren la mirada a otras latitudes. En el recuento del ciclo Las marcas de la cultura, propuesto por el Centro Cultural Ricardo Rojas, sobresale el texto de la conferencia “El espectáculo de la memoria: trauma, *performance* y política”, de Diana Taylor, en el que analiza como a través de sus cuerpos las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y de H.I.J.O.S., que agrupa a los hijos de los desaparecidos, expresan su lucha y su compromiso con la historia argentina.



Gestus n. 11, marzo 2000, 120 pp.

Editado por el Centro de Documentación Escénica del Ministerio de Cultura de Colombia, este número de *Gestus* apuesta por continuar la discusión acerca de la relación entre teatro y literatura, y a ella suma elementos que en el presente la agudizan: el hipertexto, el intergénero y la implementación de nuevas tecnologías. Junto a la discusión teórica, la revista testimonia la relación continua y fecunda de teatro y literatura en la práctica escénica colombiana, a propósito de tres muy significativos estrenos de 1999. *El Quijote*, de La Candelaria (Cervantes-Santiago García), *La Celestina* (Fernando de Rojas-Jorge Ali Triana),

del Teatro Nacional, y *Los Demonios* (Dostoievski-Pawel Nowicki), de la Corporación Estudio Teatro. *Gestus* da a conocer la conferencia que dictó Mario Vargas Llosa en la XXI edición del Festival de Teatro de Manizales: “Testimonio de mi vocación como autor teatral”, el texto de Enrique Buenaventura “Teatro y literatura”, “Jerzy Grotowski, *requiescat in pace!*”, de Juan Monsalve, y la obra *Biófilo Panclasta —pasión y muerte de un anarquista*, de José Assad, precedida de una entrevista al autor de Jorge Prada y Jorge Manuel Pardo. En su nota editorial *Gestus* comunica a los lectores, que a partir de este número, al final de cada artículo aparecerá un resumen de su contenido en inglés (*Abstract*), para facilitar su difusión internacional. La separata dramaturgía que acompaña habitualmente al número, en esta ocasión recoge los textos de Andrés Caicedo *Angelitos empantanados* y *Los diplomas*, con dramaturgia de Cristóbal Peláez y presentación de María Mercedes Jaramillo.



José Watanabe: *Antígona. Versión libre de la tragedia de Sófocles*. Yuyachkani/Comisión de Derechos Humanos COMISEDH, Lima, 2000, 68 pp.

A partir de la extraña fascinación en que la tragedia griega sume al hombre moderno, se involucra sensiblemente en sus obsesiones y las historias y personajes creados se definen para siempre en nuestra conciencia como marcas, así el hombre de teatro, va marcado por Sófocles y su *Antígona*, y las palabras, los edictos y sentencias de los textos acompañan la repre-

sentación siempre imaginada. Ahora el escritor peruano José Watanabe (1946) escribe una versión de *Antígona* para el grupo Yuyachkani “y más especialmente para Teresa Ralli y Miguel Rubio”. Watanabe es autor también del guión de *La ciudad y los perros*, el magnífico filme de Francisco Lombardi y sus poemas se reúnen en más de tres libros diferentes. ¿Por qué *Antígona*?

Los muertos rodean a la mujer peruana, deambulan como sombras alrededor de la ciudad y de la sierra, una mujer inscrita otra vez en una guerra que no puede ni sabe detener y es la mujer la que más sufre la circunstancia del fin. La poesía dramática de Watanabe se estructura en las voces de Antígona, la Narradora (que al final se descubre como Ismene), Creonte, Hemón, Tiresias y el Guardia, privilegiando a las dos primeras. Yuyachkani insiste en lo que fue sentido de fundación del grupo: el vínculo con la realidad social, la investigación en el país profundo y casi desconocido. Los presagios, la ceremonia del entierro, el acto de desdoblamiento, la soledad del actor en escena, la culpa y la desobediencia, el amor filial y el carnal, se avizoran en el texto, un libro muy hermoso, editado cuidadosamente, y diseñado con esmero. El largo poema que es *Antígona* adopta un tono contemporáneo pero permite que sobreviva el mito y sus cuestionamientos: “Gentes de Tebas,/ ya Antígona y Creonte están en sus inevitables papeles./ Ella ocupa su asiento de reo/ y él ahora no sólo es rey, sino la estentórea voz del destino/ y su inclemencia.” La fábula se tuerce inesperadamente hacia el final, Creonte es capaz de rectificar su edicto e Ismene despidió a los muertos arrepentida de no haber hecho “su tarea a tiempo”.



Primer Acto n. 283, abr.-jun. 2000, 164 pp.

Un *dossier* dedicado a Antonio Buero Vallejo en ocasión de su muerte abre las páginas del número. *Primer Acto*, que tantas veces se ha ocupado de la obra de Buero al publicar varios textos dramáticos y trabajos suyos, además de entrevistas, incluye aquí la relación de todos los materiales publicados por Buero o sobre él a lo largo de casi medio siglo (“Buero Vallejo en *Primer Acto*”), junto a “El autor y su obra” que apareció en el primer número de la publicación, y de “*Madrugada* en el Palenque de Talavera”, último estreno de un texto suyo que saludó desde la distancia y la enfermedad.

Procesos creativos estudia el montaje de Juan Carlos Pérez de la Fuente, *La vieja dama*, de Dürrenmatt, en el Centro Dramático Nacional a través de una entrevista de Ignacio Amestoy al director, y del acercamiento de Juan Mayorga, autor de la versión en castellano, quien argumenta su interpretación y lectura con “La prosperidad es la marca de los justos”, en franca alusión a la llegada de Claire al pueblito de Gülen. Para el crítico, Pérez de la Fuente auspicia “un proceso creador que [tiene] en cuenta la tradición teatral española y sus conceptos rituales: desde el auto sacramental hasta el teatro de Nieva, Aub, Buero o Arrabal”.

La revista publica el texto ganador del Premio Calderón 1999, *Los viernes del Hotel Luna Caribe*, de Alberto de Casso. El autor, en la entrevista que antecede a la obra, confiesa algunas de sus principales motivaciones y experiencias de vida directamente vinculadas con su creación dramática. *Los viernes del Hotel Luna Caribe* es su primera obra publicada, de quince

escritas, aproximadamente, y en ella es evidente la voluntad de construir una anécdota y personajes sólidos. A propósito del Premio Europa de Teatro, que le fuera concedido a Lev Dodin, director del Teatro Maly de San Petersburgo, José Monleón estudia las razones de la creación del Premio, las Europas posibles, las nuevas realidades teatrales, de la que Dodin es reflejo y sus espectáculos: *La casa*, de Fedor Abramov y *Molly Sweeney*, de Brian Friel, por ejemplo.



Lucina Jiménez López: *Teatro & públicos. El lado oscuro de la sala*. Col. Escenología. México, D.F., 2000, 312 pp.

Poco se ha escrito de manera sistemática sobre el tema de la ausencia de públicos a las salas teatrales, y aun menos frecuentado es el enfoque teórico y antropológico; por lo que este libro viene a ser uno de los más completos estudios publicados acerca de ese desencuentro. La autora, Lucina Jiménez, afirma su investigación sobre siete años de trabajo, entrevistas a creadores, sistema de encuestas, observación de públicos, análisis de carteleros, estudios hemerográfico, bibliográfico y documental, sistematización de datos demográficos y cifras sobre la infraestructura teatral, para explorar múltiples factores del fenómeno en la Ciudad de México.

La autora pone énfasis fundamental en tratar de encontrar el germen de la relación del espectador con el hecho teatral durante el propio proceso de creación y producción; da respuestas a preguntas tales como qué lugar ocupa el teatro en la sociedad contemporánea, quién produce, cómo se producen y para quién las obras teatrales.

¿Es el público un factor externo y posterior a la creación teatral? ¿Por qué parece impredecible siempre el futuro de una obra? ¿El público de teatro existe *per se* y sólo hay que encontrarlo o es necesario construirlo? Estas y otras interrogantes acompañarán al lector en todo el trayecto del libro. Sus ideas y comentarios se presentan “con carácter de peripecias”, al decir de Edgar Ceballos. Construido a manera de escenas, con tres llamadas como posibles ensayos “de una obra en ciernes”, el texto comienza con un capítulo de acercamiento, Proscenio, en el que se replantea el concepto mismo de teatro, vinculándolo a través de un rápido recuento antropológico. Desarrolla más adelante un estudio minucioso de la realidad mexicana, la creación, producción teatral y el lugar del espectador en la construcción de la teatralidad. El texto concluye con un punto de partida: Pistas para mirar otra vez.



A teatro nn. 6-7, 1999-2000. 138 pp.

La publicación de la Asociación de Trabajadores de las Artes Escénicas (ATRAE) y de la Asociación Nacional de Directores Escénicos (ANDE) de Colombia, presenta en su número 6, un *dossier* dedicado al trabajo del actor, con trabajos de Fernando Zapata, Germán Aurelio Arias, Eduardo Sánchez y José Monleón. Homenajes, continúa los acercamientos al teatro de Grotowski, que tantas publicaciones han reseñado desde su muerte en enero de 1999. En la sección Dramaturgia, se dan a conocer dos breves textos (sólo ocupan dos páginas de la revista) de Juliana Reyes, *Algo pasa*, y Henry Díaz Vargas, *La elección*.

Fernando Duque Mesa en “Las poéticas teatrales y el carácter destructivo” propone un análisis para encontrar los procedimientos en que estas se fundan. Y estudia a Brecht como el más claro exponente de artista constructor-destructor. La sección Por los festivales da cuenta de eventos en Cartago, Popayán y Medellín e incluye una reseña de Ramiro Tejada sobre la XXI edición del Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales.

El número 7 de *A teatro* dedica a la relación teatro-cine su dossier, con un ensayo de Santiago Andrés Gómez titulado “La consagración de la primavera” que recorre la génesis de las dos artes y sus vínculos. “Teatros sin público” de Maurizio Doménici analiza la falta de espectadores que sufre el teatro en Cali y la necesidad de caracterizar a la sociedad actual para estudiar los desafíos del teatro. Mario Yepes en “Un cuarto de siglo de la Escuela de Teatro” clama por consolidar un proyecto de formación teatral que supere las deficiencias de los programas aplicados en las distintas escuelas de teatro. Esta edición reseña festivales nacionales como el de cuenteros Vení, contá..., celebrado en Medellín, y el juvenil de Envigado, e internacionales como el Don Quijote y el de San Juan de Pasto.



Abelardo Estorino: *El baile*. Col. Aire frío. Ediciones Alarcos. La Habana, 2000. 58 pp.

Abelardo Estorino es uno de los grandes nombres de la dramaturgia cubana contemporánea, y su obra más reciente, *El baile*, inaugura las Ediciones Alarcos, una línea de publicaciones creada por la revista *Tablas* en su tercera época, “con el fin de difundir la producción de las artes escénicas en el país y a nivel internacional, y para actualizar la circulación en Cuba de la creación no nacional. Ediciones Alarcos se abre a las nuevas experiencias existentes en los campos del teatro y la danza”.

Nina, una mujer sola de setenticinco años, recuerda un collar que le regalara su padre y el baile en el que lo estrenara. A partir de esas remembranzas reconstruye las relaciones rutinarias y sin amor al lado de Conrado (El hombre), y la memoria se expande al romance con Fabrizio (El joven), cuya figura se esfuma en un pasado evanescente, y a la infancia de los hijos, que son hoy unas fotos, unas cartas y el contacto eventual a través del hilo telefónico, con una incierta posibilidad de reencuentro. En *El baile*, Estorino ensaya con la estructura, alterna monólogos, acotaciones en primera persona que otorgan una perspectiva de acción voluntaria al personaje como ente ficcional, emparentada con búsquedas formales apuntadas en *Parece blanca*, su texto anterior, basado en la novela decimonónica *Cecilia Valdés*. *El baile* fue estrenado bajo la dirección del autor en 1999 con el Teatro Repertorio Español, en Nueva York, y en el 2000 con la Compañía Hubert de Blanck, en La Habana, y ha recibido una favorable acogida de la crítica y los espectadores. La edición

del libro permitirá otros acercamientos a una dramaturgia de sólida construcción a nivel de la palabra teatral y de sus potencialidades para el juego de la escena.



Kazimierz Kowalewicz (ed.): *Meetings with the Odin Teatret*. Anthropology/Sociology/Theatre Series, University of Łódź, 2000, 132 pp.

Con el fin de documentar experiencias diversas que ofrecen otras facetas de la labor del Odin Teatret y su proyección internacional, el investigador polaco Kazimierz Kowalewicz convocó a un grupo de artistas y estudiosos del teatro de distintas disciplinas: un psiquiatra, sociólogo y artista suizo, una bailarina y antropóloga argentina, una crítica letona, otra polaca, una actriz y crítica argentina, una dramaturga, una antropóloga y una artista performativa danesas, una directora sueca, una holandesa y otra inglesa, un mimo estadounidense, un director austríaco, un artista plástico polaco, una actriz española y una crítica cubana. Los testimonios recrean instantes de descubrimiento singulares: Walter Pfaff rememora cómo durante la Bienal de Venecia, en una pequeña iglesia que olía a humedad, el encuentro con *Min far hus* le provocó un llanto incontrolable y paradójico, en medio de una sensación de felicidad, que convirtió la situación en revelación del sentido del teatro. Tom Leabhart relata el trayecto desde el primer contacto con Barba hasta su inserción en el *staff* de maestros de la ISTA, un clan que le hizo sentirse acompañado en sus exploraciones del mimo corporal desarrollado por su maestro y una experiencia que le llevó

a poder “leer los mensajes secretos que Decroux había escrito en su cuerpo”. Para Cecilia Hopkins la ISTA del 98 fue el impulso para construir su primer espectáculo. Jacques Arpin, desde su ejercicio profesional multidisciplinario que articula medicina, ciencias sociales y arte, a la luz de teorías y prácticas performativas, analiza conflictos migratorios sufridos por personas reales que involucran sus cuerpos, y afirma que: “El taller para directores de Barba provee métodos útiles para el trabajo con pacientes y consultantes acerca del cuerpo traumatizado y varios aproximaciones para reconstruirlo.”

Trazados interculturales, propuestas teóricas, historias oficiales y subterráneas, de aprendizaje e interacción, de amistad y amor, coexisten en este itinerario de encuentros.



Olga Martha Peña Doria: *Digo yo como mujer*. Catalina D'Erzell. Ediciones La Rana, Guanajuato, 2000, 304 pp.

Catalina D'Erzell pertenece al grupo de autoras mexicanas que han sido menospreciadas por la mayor parte de la crítica. Junto a Amalia González Caballero de Castillo Ledón, Conchita Sada, María Luisa Ocampo, Julia Guzmán y muchas otras, Catalina D'Erzell comenzó a representar sus obras en los años 20 y 30 de este siglo.

Socialmente influidas por la derrota de Porfirio Díaz, la revolución de 1910, la Primera Guerra Mundial y las primeras señales feministas, este grupo de mujeres intelectuales se impuso con el ejercicio de la escritura a sociedades normativas, y por primera vez se oyeron en escena palabras como

divorcio, unión libre, libertad, honra, abandono del hogar, aventura, engaño o lesbianismo. Las obras de teatro escritas por ellas hizo que las mujeres quisieran vivir la vida de los personajes femeninos que veían en escena.

Para la investigadora y profesora mexicana Olga Martha Peña Doria, el teatro de Catalina D'Erzell (1891-1950) es “difícil, amargo y triste, y nos permite enfrentarnos a la complejidad de la vida contemporánea porque estos conflictos tiene aún hoy día vigencia”.

“Autora por temperamento” califica el crítico Arturo Mori a quien es considerada pionera en el rompimiento de cánones y en la utilización de conflictos dramáticos, porque una misma palabra cobraba significados opuestos para la mujer y su pareja. Los personajes femeninos creados por Catalina D'Erzell viven la cotidianidad, se deshonran por amor, ponen en riesgo la tranquilidad familiar y son condenadas por la sociedad en que viven.



ARGENTINA

MATE: Que las leyes se cumplan

El dramaturgo Héctor Oliboni, de la dirección del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), asociación sin fines de lucro que lidera junto a Alejandra Boero, José Castiñeiras de Dios, Roberto Cossa, Carlos Gorostiza, Jorge Grinbaum, Roberto Perinelli y Eduardo Rovner, nos ha hecho llegar estas notas:

“En abril de 1995 un grupo de mujeres y hombres de teatro convocamos a una movilización para protestar por la indiferencia de la clase política a los problemas de la cultura. Vivíamos tiempos electorales. Decíamos entonces:

“La cultura no es tomada en serio. El arte es aceptado como un divertimento a veces, otras como un privilegio. Los representantes de la clase dirigente dirimen el futuro del país en torno del éxito o del fracaso del modelo económico. El modelo anda a los tumbos y estamos mal; pero si el modelo triunfa también estaremos mal. Y estaremos mal porque es un modelo que enferma el imaginario de los argentinos. Y el futuro de este país llamado Argentina no depende de las cifras que escupen las computadoras del Ministerio de Economía, lo que ocurra en los próximos años tendrá que ver con las fantasías y sueños de los argentinos de hoy. Y ese es el terreno del arte y de los artistas. Sin arte no hay belleza. Sin belleza no hay ternura. Sin ternura el hombre está perdido.

“La movilización fue un éxito. Un grupo de teatristas nos propusimos, entonces, organizarnos para pelear por nuestros derechos. Fue así que fundamos el MATE y centramos nuestra acción en torno de tres reivindicaciones históricas:

“La Ley Nacional de Teatro, la Ley de Teatro de la Ciudad de Buenos Aires y la autarquía del Teatro Nacional Cervantes.

“La pelea fue larga y dificultosa. Junto a los compañeros de la Asociación Argentina de Actores, de otras organizaciones hermanas y las comisiones de Cultura del Senado y de Diputados, logramos en los años subsiguientes que estos tres reclamos obtuvieran

respuesta favorable. Se consagró la autarquía del Cervantes; el Congreso aprobó la Ley 24.800 que dio nacimiento al Instituto Nacional del Teatro, y la Legislatura porteña votó la creación de Proteatro, cuya consolidación se define en estos días.

“El MATE redujo, naturalmente, su radio de acción, como si sus integrantes diéramos por cumplida nuestra misión. Para los integrantes del MATE empezaba otra etapa, la de consolidar los instrumentos logrados. Fue así que dio paso a ARTEI, una agrupación de salas independientes que tomó, en buena parte, las banderas del MATE. Lo que no sabíamos por aquellos días es que nuestros objetivos se habían cumplido a medias:

“En la práctica, la autarquía del Cervantes no existe, el Instituto Nacional del Teatro funciona con un presupuesto reducido al 60 por ciento del que le corresponde por Ley, Proteatro, en setiembre del 2000, está recién en formación y sin los recursos mínimos que aseguren su funcionamiento.

“Por lo tanto, los veteranos fundadores del MATE hemos decidido revitalizar nuestra entidad, recuperar los espacios de lucha junto con nuestros compañeros de las demás organizaciones y reiterar nuestra decisión de hacer cumplir las leyes. Porque una nación que no cumple sus leyes, ¿es una nación?”

ser compartidas por diferentes generaciones. Involucrará a artistas de la escena, intelectuales y especialistas procedentes de Europa, América, Nueva Zelanda y Asia para presentar performances, videos, demostraciones y conferencias, impartir talleres y participar en las discusiones. Se dará atención particular a las artistas jóvenes y experimentadas que investigan formas de renovación. Para Transit III “generaciones” significa que toda la vida es crecimiento.

El programa incluirá entrenamientos vocales y físicos (*Entrances*), demostraciones a cargo de maestras y discípulas juntas (*Bridges*), presentaciones de ejercicios considerados esenciales por artistas del teatro de diferentes edades (*Corner Stones*), conferencias, conciertos y *performances*. Además sesiones prácticas y presentaciones de: Gilly Adams, de Gales; Josefina Báez, de la República Dominicana/Nueva York; Marianela Boán, de Cuba; María Cánepa, de Chile; Gilla Cremer, de Alemania; Rabab Ghazoul, de Iraq/Gales; Jill Greenhalgh, de Gales; Birgitte Grimstad, de Noruega; Deborah Hunt, de Puerto Rico; el Proyecto Magdalena Segunda Generación, de Argentina; Birute Marcinkeviciute, de Lituania; el Odin Teatret, de Dinamarca; Marie-Josée

DINAMARCA

Transit 2001

La actriz Julia Varley nos ha enviado la convocatoria del próximo Festival y Encuentro Internacional Transit III, organizado por el Odin Teatret, y que reúne a la generación de mujeres que encarna una experiencia y puede reflexionar acerca de sus primeros años en el teatro, cuando aprendieron claramente qué querían pero carecían de los instrumentos para alcanzar sus objetivos, con mujeres más jóvenes para las cuales las percepciones y las expectativas son otras.

Transit III se propone explorar acerca de qué y cómo pueden aprender unas de otras, y cuáles experiencias pueden



Ordener, de Francia; Ya-Ling Peng, de Taiwán; Jo Randerson, y Sally Rodwell, de Aotearoa, Nueva Zelanda; Sagliocco Ensemble, de Francia/Noruega; Verena Tay, de Singapur; el Teatret Om, de Dinamarca; el Teatro delle Radici, de Argentina/Suiza, entre otros. Del 18 al 23 de enero, tendrán lugar talleres y reuniones, y del 23 al 28 el Festival. Entre el 19 y el 23, liderado por Jill Greenhalgh, un pequeño grupo de jóvenes artistas crearán juntas una pieza que será presentada al resto de los participantes. Para mayor información, puede visitar: www.odinteatret.dk/bookshop/publishing/openpage5.htm y www.odinteatret.dk/transit3

ESPAÑA

Festival Latinoamericano de Teatro en León

El XI Festival Latinoamericano de Teatro organizado por el CELCIT y la Universidad de León presenta a Sobrevento, de Brasil y su *Beckett* junto al Teatro Quetzal, de Costa Rica con *El cruce sobre el Niágara*; Teatro El Galpón, de Uruguay con *Cuentos de badas*, de Raquel Diana y dirección de Juan Carlos Moretti; Alberto Rowinsky, de Uruguay-Venezuela, con *Rowinsky en clave de humor*; La Fanfarria, de Colombia con *Colorete y La loca*; y el Grupo Muégano, de México, con *La edad de la ciruela*, de Aristides Vargas y dirección de Santiago Roldós.

CUBA

Premio Tirso de Molina

El XXX Premio Teatral Tirso de Molina fue otorgado al dramaturgo cubano Julio Cid. Pedagogo, con experiencia en la formación de profesionales en el Instituto Superior de Arte (ISA) durante más de veinte años, ha llevado a cabo adaptaciones y guiones para la Televisión Cubana, entre ellos *La casa de Bernarda Alba*. La obra galardonada se titula *Cabañón-Madrid-La Habana* y constituye el segundo texto teatral de Cid, según expresa: "...he tratado de reflejar la historia de tres personajes con unas circunstancias vitales que fluctúan entre los dos países." A la reciente edición del Tirso de Molina concurren doscientos setentiseis originales, y el jurado estuvo integrado por los dramaturgos Jerónimo López Mozo, Julia Verdugo, Marco Antonio de la Parra, el también actor Carlos Álvarez Novoa y el catedrático Teodosio Fernández. Este premio fue concedido en la edición de 1994 conjuntamente a dos autores cubanos, Joaquín Cuartas y Abilio Estévez, por *Vereda tropical* y *La noche*, respectivamente.

URUGUAY

Escena Pasajera vuelve a los ómnibus

Magdalena Herrera

El teatro volvió a bordo del transporte público. Los actores Sebastián Arias, Daniel Etulain, Maca Marchand, Edgar Rodríguez, Claudia Lugo y Virginia Caputi, de Polizonteatro, ataviados en forma muy particular y dirigidos por Enrique Permut, representan sobre los ómnibus escenas de ocho minutos de duración, que repiten seis veces en tres turnos diarios.

El año pasado, la experiencia del grupo Polizonteatro en los ómnibus de línea alcanzó un número de espectadores sin precedentes en el país: casi sesenta mil personas entre octubre y diciembre. Por esa razón, entre otras, se repite la iniciativa denominada Escena Pasajera, que comenzó hace unos días y se alargarán hasta fines de año, recorriendo todos los barrios de Montevideo sobre esos vehículos colectivos. Nadie quedará sin ver teatro al precio de un boleto, porque el proyecto nació de la premisa de no aceptar colaboraciones económicas de parte de los pasajeros. Entre los objetivos del grupo Polizonteatro se busca transformar el tiempo de un viaje en ómnibus, que muchas personas definen como "muerto" al cabo del día, en una experiencia estimulante y activa. Como aclaran

actores y director, la propuesta teatral incluye "escenas dinámicas, cercanas a la sensibilidad de la gente, que además de entretener proponen una reflexión acerca de la identidad nacional, de la condición humana y sirven como estímulo para acercar ese arte a todas aquellas personas que habitualmente no concurren a las salas".

En los recorridos hacia el trabajo o de vuelta para casa, se podrán ver piezas como *El León ciego*, de Ernesto Herrera; *El gran tuleque*, de Mauricio Rosencof; *En el año 2000*, de Orosmán Moratorio o *La biblioteca*, de Carlos Maggi, entre otros autores como Andrés Castillo, Samuel Blixen, Horacio Quiroga, José Podestá o Florencio Sánchez.

"El año pasado recogimos cientos de anécdotas —aseguró Edgar Rodríguez— que significaron un valioso aporte para nuestra experiencia teatral". Entre las múltiples expresiones de los pasajeros, el actor recuerda a un señor que dijo: "mi mujer no va a poder creer cuando llegue a casa y le cuente que estuve en el teatro". Y también recordó cuando un pasajero mostró su disgusto con una de las escenas porque se refería a la guerra. Una señora lo interceptó para decirle que había sido una guerra del siglo pasado en la que un abuelo de ella había peleado. "Me hicieron acordar a mi abuelo", confesó la pasajera. Los organismos que apoyan el emprendimiento, recibirán luego de la temporada una investigación ¿una encuesta? acerca del impacto social de la propuesta teatral, fuera del ámbito histórico de una sala. La realizará el antropólogo y director teatral Luis Vidal como forma de rescatar la experiencia desde su función social y artística, así como para evaluar científicamente las presentaciones. "Se intentará conocer la función social y cultural que cumple una iniciativa como esta y tener un registro de sus consecuencias, ya que se trata de una propuesta de comunicación forzada en un 'no lugar', es decir un lugar que no genera identidad, y en un tiempo que se define como 'muerto'", señaló Vidal.

REPÚBLICA DOMINICANA

Concurso Internacional de Teatro

Casa de Teatro convoca al 1er. Concurso Internacional "Teatro, Casa de Teatro 2001"

Las obras concursantes deben ser totalmente inéditas, con temas y técnicas libres. Debe enviarse un original y tres copias, en idioma castellano a: Concurso Internacional de Teatro, Casa de Teatro, Arzobispo Meriño 110, Santo Domingo, República Dominicana, antes del 15 de mayo del 2001.

Cada concursante puede enviar hasta cinco obras, pero usar para todas el mismo seudónimo. Casa de Teatro hará llegar un acuse de recibo a todos los concursantes. Cuarenticinco días después de la entrega de los premios, los autores deberán recoger sus originales en Casa de Teatro, donde serán entregados previa presentación de su recibo de constancia. De no hacerlo en ese plazo, Casa de Teatro dispondrá de ellas.

Las obras deben firmarse con un seudónimo y no debe aparecer ninguna señal que identifique al autor. El nombre y los apellidos deben incluirse en un sobre cerrado, donde conste además dirección, teléfono y país del autor. Después que el jurado haya decidido su veredicto sobre los trabajos concursantes, se procederá a la apertura de los sobres que contienen la identificación de los seudónimos, en un acto con representantes de Casa de Teatro y de la firma patrocinadora, Grupo León Jimenes.

El jurado estará integrado por un dramaturgo, un literato y un representante de Casa de Teatro. Dicho jurado decidirá la forma de trabajo que juzgue conveniente para la asignación de los premios después de nombrar a uno de sus miembros como presidente. Al expirar la fecha de entrega de las obras concursantes, Casa de Teatro entregará bajo inventario todos los originales al jurado.

Se otorgarán tres (3) menciones honoríficas de acuerdo con el veredicto del jurado. Los premios estarán dotados con: Primer premio: RDS30,000.00 Segundo premio: RDS20,000.00 Tercer Premio: RDS10,000.00 y diplo-

ma. Las menciones honoríficas recibirán diplomas.

Los nombres de los ganadores y la fecha de entrega de premios serán divulgados por Casa de Teatro cuando se crea oportuno, a través de todos los medios de comunicación social a su alcance.

Los ganadores del premio no podrán optar de nuevo por el mismo, sino hasta transcurridos cinco años de haberlo recibido.

Para más información, consulte: www.casadeteatro.com

ITALIA

Dario Fo en San Francisco

El dramaturgo y actor Dario Fo subirá al escenario para interpretar a San Francisco en una personal versión sobre el que considera "el santo más censurado de la Iglesia". Un teatro de Roma acogerá *Lo santo jullare Francesco*, montaje que ha permitido a Fo descubrir al santo, cuyos códigos y escritos "sólo han aflorado después de medio milenio. También su principal testigo, Tommaso da Celano, era desconocido". Dario Fo, Premio Nobel de Literatura, considera que el Giotto pintó en fresco las historias de San Francisco sin conocer la fuente directa, "porque la Iglesia dio orden de destruir cualquier material sobre él". Fo decidió destinar la recaudación del estreno al Fondo Rocco Barnabei, el estadounidense ejecutado en septiembre en Virginia, Estados Unidos. "Sería el momento de que el pueblo infantil de Estados Unidos se pusiera pantalones largos. La opinión pública americana trata el tema de la pena de muerte con una fragilidad extrema. Lo que hay de fondo es un problema cultural que es la lectura de la Biblia sólo en algunos puntos, los de la venganza. En América, el Evangelio no se lee".

BRASIL

Augusto Boal quiere montar La Traviata

Después del estreno de la "sambópera" *Carmen*, un género creado por Augusto Boal, que Sao Paulo tuvo

la oportunidad de ver el año pasado, el director brasileño pretende ahora montar *La Traviata*. "Nunca fui tan elogiado, todas las empresas que leen el proyecto lo adoran, mas el patrocinio hasta ahora, nada." La "sambópera" es el más reciente género teatral creado por Boal, que inventa estilos teatrales casi con la misma frecuencia que un director hace montajes. Creó el "teatro legislativo", el "teatro fórum", el "teatro invisible" y el "teatro del oprimido", que lo hizo mundialmente conocido. Boal participó de un debate con los lectores del periódico.

"El teatro del oprimido tiene un desarrollo mucho mayor en el exterior que en Brasil", contó Boal, durante el debate. "Sólo en Alemania hay siete libros de otros autores que analizan el teatro del oprimido". Regularmente, Boal participa de eventos relacionados con este género. "Es una forma poderosa de conocimiento", explica. Boal contó una experiencia reciente en Río de Janeiro, ciudad que tiene actualmente diecinueve grupos de teatro del oprimido, y seis se aglutinan por identidad temática. Es el caso del grupo de empleadas domésticas, que decidió presentar sus obras en un teatro de la ciudad. "Ellos querían los rituales del teatro", cuenta Boal. Una de las empleadas, acostumbrada a tener, "una vida invisible en su trabajo", lloró al actuar en el escenario. "En el camerino, ella se miró al espejo y se reconoció como mujer por primera vez". Desde entonces, empezó a hacer cursos y "buscar una vida más digna".

Por experiencias como esa, Boal fue llamado por empresas danesas y holandesas que querían usar su método teatral para mejorar su productividad. "Rebusé, no tiene nada que ver con mis propuestas." A inicios del año, lanzó la autobiografía *Hamlet e o Filho do Padreiro. Memórias Imaginadas*.

ARGENTINA

Córdoba: Festival de Teatro del Mercosur

La muestra teatral del Festival de Córdoba (del 20 al 29 de octubre), incluyó la participación de treinta espectáculos nacionales, de ellos once elencos cordobeses, de grupos de países limítrofes, y de Colombia, México, Francia, Italia y Costa de Marfil. Por la Capital Federal participó el grupo Sísifo, con *Macbeth*, dirigida por Daniel Alejandro Baldó, que fue representada en el teatro Arlequines.

A los espectáculos se sumaron talleres, foros de debate, mesas redondas y una muestra de video. Por la provincia de Córdoba intervinieron los grupos Proyecto Pluja con *Cara de cuero*; Los delincuentes, *Por piernas y boca*; La resaca, *Guernica*; Cirulaxia, *Ubiú*; Acto, *Primero las damas*; La Gorda, *Cadáver exquisito*; Proyecto Lear, *Tío Vania*; Producciones de El ciclope, *Sentada*; La cochera, *Everyman*; El Cuenco, *¿Qué tu quieres?*; y la Comedia Cordobesa, con *Sacco y Vanzetti*, dirigida por Omar Viale.

Por el Mercosur, el Centro de Investigación y Divulgación teatral, de Paraguay, con *La confesión*, dirigida por Agustín Núñez; y La Cuarta Producciones, de Uruguay, con *Cuarteto*, de Heiner Müller, dirigido por Eduardo Shinca; de Brasil, el grupo ¿Será qué?, con *Quilombos urbanos*, dirigida por Rui Moreira Dos Santos, y el grupo Amok Teatro, con *Cartas de Rodez* y dirección de Ana Teixeira. De Bolivia, Kikinteatro, que presenta *Feroz*; mientras que de Chile actúan dos prestigiosas compañías: el Teatro La Memoria, que hace *Patas de perro*, de Carlos Droguet, con dirección de Alfredo Castro, y el Gran Circo Teatro, con *La Negra Ester*, de Roberto Parra, dirigida por Andrés Pérez Araya.

De los países agrupados bajo la denominación Comunidad Andina, se pudo ver *El Álbum*, *instantáneas a color*, por el Teatro Tecal, de Colombia, dirigido por Crispulo Torres; y el San Martín, de Caracas, Venezuela con *Fotomatón*.

México envió al Grupo 55, con *Inútil presentarse sin cumplir requisitos*, dirigida



Foto: Juan Carlos Herrera

Teatro Tecal, *El Álbum*

por Perla Szuchmacher y Larry Silverman. España estuvo representada por La Pupa, con *Un poeta en Nueva York* (dirigida por José María Rosa y Gema López) y Atalaya, con *Elektra* (Ricardo Iniesta). Costa de Marfil, con el grupo Imako Teatri y *La leyenda de Kaidara*; mientras que Italia trajo tres obras: *N come: no, dai, un altro recital?* (Matteo Belli); *Johan Padan a la reoverta de le Amériche* (Mario Pirovano); y *Remengón, voces de la guerra* (Silvio Castiglioni). La compañía Le Sephyr, de Francia presentó *La main dans le bocal, dans la boîte, dans le train*, de Veronique Bellegarde.

La muestra se propone "articular una red de intercambio cultural con el Mercosur y otras comunidades económicas internacionales, que permitan la circulación del producto cultural, exportando lo mejor y más representativo de nuestra cultura".

COLOMBIA

Artistas frente a la crisis

Una nota del CELCIT dio cuenta de la reunión en el Museo de Arte Moderno de Bogotá de Fanny Mikey, directora del Teatro Nacional, Patricia Ariza, directora de la Corporación Colombiana de Teatro, Gloria Zea, directora del MAM, Marta Senn, mezzosoprano, Alexandra Cardona, escritora, y Ramiro Osorio, director teatral, para dar a conocer el manifiesto de la cultura colombiana por la paz y anunciar la Jornada de Paz, que se llevará a cabo en todo el país el 2

de diciembre, para darles a los colombianos un día gratuito de espectáculos en salas y en la calle. Los puntos esenciales del comunicado enuncian:

"Los artistas y trabajadores de la cultura asumimos el deber de manifiestarnos sobre las circunstancias que mantienen en vilo la vida y obra de los colombianos, como resultado de una indiscutible realidad: Colombia, nuestro país, está al borde de una guerra generalizada que, está probado, a punta de tiros no se resolverá nunca [...]

"En consecuencia, proponemos:

1. Llevar nuestras voces ante el país y la comunidad internacional para explicar que ya pusimos la cuota de sangre y vida que exige un holocausto semejante; que la guerra es inhumana, y que vemos la lucha entre compatriotas como un hecho desgarrador que debemos terminar.

2. Convocar a quienes tienen el poder de definir su rumbo, para que demuestren la voluntad política y económica de eliminar sus causas y por ningún motivo promuevan una resolución distinta a la del diálogo que la historia nos impone mantener.

3. Preservar, bajo cualquier circunstancia, el espacio de diálogo que el gobierno y la guerrilla de las FARC mantienen en el Cauca y concertar nuevos diálogos con los demás grupos armados, en la certeza de que sólo a través de la negociación podrá hallarse la fórmula para alcanzar la verdadera paz.

4. Garantizar que el Plan Colombia

cumpla el objetivo de contribuir a la pacificación del país, mediante la destinación de la mayor cantidad de sus recursos a programas sociales que mejoren las condiciones de vida de los colombianos.

5. Entender el narcotráfico como consecuencia de la crisis social y de la demanda internacional de estupefacientes, y no como origen de la guerra, afrontándolo con el concurso de la cultura, la ecología, la salud, la educación y el consenso nacional.

6. Declarar y exigir a todos los responsables del conflicto armado que cesen las masacres, los ataques a la población indefensa, los secuestros y las desapariciones forzadas.

7. Proteger la riqueza natural del segundo país más rico en biodiversidad del mundo, Colombia, prescindiendo del uso de hongos o químicos en la erradicación de cultivos ilícitos.

8. Convocar a los medios de comunicación para que con su participación efectiva a favor de la paz contribuyan al cese de la lucha y al inicio de la construcción de la Colombia que merecemos.

9. Garantizar la presencia de la cultura colombiana en los escenarios de paz, de manera que respaldados por todos los artistas e intelectuales del país estemos vigilantes para oponernos a decisiones tomadas en contra de los intereses de la nación y, dispuestos siempre, a apoyar la implantación de la cultura de paz que demanda el país.

“En consecuencia nosotros, los creadores, intérpretes, intelectuales y trabajadores de la cultura que aquí firmamos, ratificamos en esta confusa hora para el país, de la única manera que sabemos y podemos hacerlo, a través del arte, de la cultura, que Colombia cuenta con hijos dispuestos a edificar su impostergable sueño de verdadera paz.

“Débora Arango, Fanny Mikey, Marta Senn, Gloria Zea, Alvaro Medina, Enrique Buenaventura, David Manzur, Francisco Norden, Jaime Osorio, Óscar Collazos... (entre 200 firmas).

Tomado de *El Tiempo*, 20 de octubre de 2000.

ARGENTINA

El Periférico conmueve a Brooklyn

El Periférico de Objetos, fundado por Daniel Veronese, Emilio García Wehbi y Ana Alvarado, representa en la Brooklyn Academy of Music (BAM) el que ha sido hasta el momento su espectáculo más aplaudido: *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller. Estrenada en 1995 en El Callejón de los Descos, su versión fue representada desde entonces con éxito en los festivales de Avión, Cádiz, Roma y Berlín. Las funciones –en castellano con textos sobrepuestos en inglés– en el Harvey Theater coronan una gira que empezó en Dublín y termina en Australia.

El crítico Jonathan Kalb comenta el interés por la obra de Heiner Müller: “considerada obra clave del teatro postmoderno, *Máquina Hamlet* sólo tuvo una versión relevante aquí hace catorce años”. Kalb ilustra el fundamento crítico del texto: “Müller adopta estilos de otros autores, no trivialmente sino con fundada desconfianza en la originalidad y en la construcción histórica del héroe”. Y revisa las dos tendencias con que *Máquina Hamlet* ha sido representada. Luego de un primer intento por estrenarla en Colonia en 1978, las puestas de *Máquina Hamlet* se orientaron en lo que Kalb denomina puestas “blandas” o “duras”, según su grado de exaltación de la violencia del texto de Müller. Entre las “blandas” menciona la de Bob Wilson en 1986, en la New York University. Probablemente la más “dura” fue la del mismo Müller con el Deutches Theater, que subrayaba lo más cáustico del texto. En la línea dura también se inscribe, según Kalb, la versión de El Periférico, con dramaturgia del grupo junto a Dieter Welke. Kalb habla del reconocimiento internacional que el grupo argentino ha merecido mediante su singular uso de actores y marionetas, y vincula su estética con el “teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor. Cita también a la crítica y dramaturgista alemana Renate Klett, especialista en *Máquina Hamlet* y admiradora del “creciente radicalismo estético” de El Periférico.

Comenta Klett cómo en el estreno de *Zoedipous* en Bruselas, en 1998, “la mayor parte del público se levantó” después de presenciar el simulado degollamiento de una gallina; en cambio, en la función de *Máquina Hamlet* en Hamburgo “sólo la mitad de la audiencia se levantó y se fue”.

Entrevistado por *The New York Times*, García Wehbi cuenta que la intención es que la violencia de *Máquina Hamlet* funcione como “espejo” para el espectador. “Por eso, que la gente se levante y se vaya del teatro son pruebas de efectividad de buen oficio teatral. [...] Nosotros trabajamos al revés de los medios electrónicos que alejan al espectador de la realidad. [...] Quizá algunos de los espectadores que se levantan de la butaca, si ven la misma violencia en TV no apaguen el aparato. [...] ...en Estados Unidos la cuestión es otra: ¿giró o no el público al teatro?”.

CUBA

Lorca y Villafañe: títeres y coincidencias Rubén Darío Salazar

El Centro Promotor de la Imagen del Títere en Matanzas, conocido popularmente como Galería El Retablo, del artista Zenén Calero, inauguró en junio, una exposición titulada “Los títeres de Lorca y Villafañe”, que devino temporada, recuento y fiesta de cumpleaños. Federico García Lorca nació en España el 5 de junio de 1898 y Javier Villafañe el 24 de junio de 1909. El mes de junio, donde el verano cobra protagonismo en el tiempo y en las almas, desata las coincidencias en la vida de ambos creadores. El amor por la literatura, desde la poesía, la prosa o el texto dramático, el amor por el vino, que es como decir la vida, y el amor por los títeres. Si muchos desconocen el importante aporte de Federico al mundo de los títeres con obras como *El tablillo de Don Cristóbal* o *Los títeres de cachiporra*, también se ignora a menudo la magnífica obra narrativa y poética de Javier ajena al retablo. Ambos se hicieron famosos por creaciones diferentes en el estilo y ambos coincidirían en creaciones simi-

lares por su aliento vital, por la pasión. Los dos se lanzaron al camino en carromatos de la suerte. El de Andalucía en La Barraca, el sureño en La Andariega. Ambos se conocieron en Buenos Aires en 1934 y se vieron por única vez. También sólo una vez visitaron nuestra isla, la recorrieron de punta a cabo y se enamoraron de Santiago de Cuba. Lorca llegó a La Habana en 1930 y Villafañe en 1975, los dos por compromisos referentes a la literatura, ajenos a los títeres:

Federico para dar conferencias, invitado por el Instituto Hispanoamericano de la Cultura, y Javier para officiar como jurado del Premio Casa de Las Américas. Si el poeta de Granada compartió la amistad de Manuel de Falla, Juan Ramón Jiménez, Luis Buñuel, Salvador Dalí o Dulce María Loynaz, al Maese Trotamundos le sucedió lo mismo con Pablo Neruda, Alfonsina Storni, Gabriela Mistral, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges. Sus aportes al arte de las figuras se trocaron en luz, altura, trascendencia, por eso acudieron a El Retablo varios creadores cubanos vinculados a la obra de ambos. Los títeres Armando Morales y Pedro Valdés Piña, la compañía Teatro de Las Estaciones, el grupo Titirisa, del Instituto Superior de Arte, y los dramaturgos Gerardo Fullela León y Jorge Espinosa. Invitada especial de la jornada fue Luz Marina Zambrano, compañera de Villafañe por más de quince años, ella desgranó para los participantes anécdotas, chistes y también un poco de nostalgia. Al muestrario de espectáculos, conferencias, videos y libros se sumó un concierto final de música española y argentina el 24 de junio. Luz Marina alzó su copa de vino por los noventa años de Don Javier. Todos los presentes nos sumamos y hasta Federico desde el cartel anunciador de la exposición sonrió cómplice por aquello de los títeres y de las coincidencias.



Foto: Tessio Barba

EN LA CASA

La muestra teatral de Mitos en el Caribe, evento multidisciplinario que reunió a artistas, investigadores, académicos y estudiantes, convocado por el Centro de Estudios del Caribe de la Casa de las Américas, reunió al grupo Casa Cruz de la Luna, de Puerto Rico, con *Hagiografías*, *Lajas* y *Matropofagia*, y a la Compañía Teatral Rita Montaner, con *Remolino en las aguas*.

Hagiografías forma parte del proyecto “Mitos en la cotidianidad puertorriqueña” y parodia las imágenes de los santos más conocidos, investiga en la tradición religiosa del pueblo de San Germán, para encontrar quizá, los santos imposibles, en un viaje en el que los devotos quedan sin rumbo fijo y los iconos entristecen encarnados por los propios actores. Antes de la función entregan una hoja mimeografiada, a la manera de un programa de mano, con una moneda de un centavo (chavo) pegada con cinta adhesiva, e inducen al espectador a “llevarla a un teatro y depositarla en manos adecuadas como óbolo o limosna” y así enumeran antecedentes de la buena y mala suerte que estas hagiografías mitifican. El director del espectáculo es Aravind Adyanthaya quien además escribió el texto, y los Santos y Peregrinos son interpretados por él y por Eva López y Rafael Pagán, ambos con una larga trayectoria en grupos de teatro latino de Nueva York.

Lajas y voces reúne en escena a Ivette Román y a Aravind Adyanthaya. Ella, que se hace llamar vocalista experimental, recrea con su voz composi-

ciones poéticas y sonoras de su propia creación, en una presencia que no es la del canto ni la de la declamación. Los lugares comunes se hacen a un lado e Ivette Román empieza de cero, con su guitarra, las intenciones más sutiles y las evidentes, por su voz, claramente entrenada, que sugiere asociaciones y mundos ricos en ambigüedad, desconocidos. A su lado, Aravind “dice” sus historias, cuentos, porque: “Todo (mujeres, hombres, eventos, cronologías, ideologías) ha sido trastocado. Algunos nombres propios han sido resucitados de otros cuentos igualmente ficticios (igualmente obscenos). Otros los construí por virtud de su sonoridad. [...] *Lajas* apela a un vacío que se negó a tener otro nombre. En este sentido estos cuentos son un error.”

A partir del original de la reconocida narradora Mayra Santos, Lydia Platón, Ivette Román, Lilianna Rivera y Aravind Adyanthaya crean *Matropofagia*, una composición escénica-musical en torno a las relaciones madre-hija. El crítico Amado del Pino escribió para el diario *Granma*: “la escena ha fortalecido el lugar de lo imaginativo y los objetos, el vestuario o hasta la misma piel de los actores multiplican sus funciones y significados. [...] Estamos ante una singular variante del eterno tema de las relaciones familiares y en particular de la educación sentimental de los hijos. La dramaturgia [...] insiste en la relación de continuidad entre la madre y la hija, la transmisión de valores, el fantasma de la sobreprotección.”

Una "instalación" cobra vida a través del color, los objetos, la sorpresa contenida bajo las sayas, o el retablo de las Barbies. Las canciones propician que la madre (Ivette Román) y la hija (Lydia Platón) celebren la ceremonia del encuentro, desde la cocina, las clases para la vida, descubrir la menstruación, el sexo, las labores domésticas, hasta "entonar" paródicamente el himno de muerte de la madre a manos de la hija. Acompañó al grupo el profesor Juan Otero Garabís, quien presentó en la mesa Mito y escena contemporánea, del Coloquio Mitos en el Caribe su contribución "Soy lo que co(nsu)mo: Antropofagia e identidad en el Caribe", publicada en esta edición.

Remolino en las aguas es un monólogo dramático-musical escrito por Gerardo Fullea León y que dirige Tony Díaz. La obra recrea el mito de la Lupe, la gran cantante cubana que aquí interpreta Trinidad Rolando. El equipo de *Remolino en las aguas* propone no una semblanza ni una anécdota, sino "una especie de ritual de la propia Lupe con sus dioses, sus ancestros, su vida" a partir de la Fedra de Racine y elementos afro-caribeños.

El número 117 de *Conjunto* fue presentado en septiembre por Carlos Pérez Peña, actor y director cubano de larga trayectoria, que se hace muy intensa en el Teatro Escambray, del que es fundador. "Los guardianes de sueños", palabras de Roberto Espina en la entrevista que le hiciera Armando Morales para la edición, motivó a Pérez Peña para aglutinar materiales y teatristas presentes en *Conjunto*: Eugenio Barba, Santiago García, Jorge Iván Blandón y Jack Warner, entre otros. Recordó la conmoción que produjo el espectáculo del Bread and Puppet en el Festival de Teatro de Caracas de 1978: "un ángel blanco de más de cinco metros después de la abuchada aparición pública del presidente Carlos Andrés Pérez". El actor cubano traía a colación al muy reconocido grupo norteamericano, que Stephen Kaplan estudia en su artículo y al universo de muñecos y títeres contenidos en uno de los *dossiers*.

A continuación, se proyectó el documental *Borderstasis*, de Guillermo Gómez Peña (México-F.E.U.U., 1998), como primera muestra de otro ciclo de

Teatro latinoamericano en video, que incluyó también la puesta original, protagonizada por el autor, de *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra (Chile, 1987), y el documental de Andrés Cotler *Persistencia de la memoria* (Perú, 1996), que recoge una muestra antológica del quehacer del grupo Yuyachkani en su veinticinco aniversario.

El grupo Kikinteatro nos visitó a fines de octubre, como parte de una Jornada de la Cultura Boliviana en Cuba, y realizó dos presentaciones de *Feroz* en la Sala Manuel Galich.

Kikinteatro se fundó en 1989 en Cochabamba, como Sociedad Libre de Expresión, grupo multidisciplinario que evolucionó haciendo énfasis en la práctica escénica. Sus prioridades son la investigación y la experimentación, el desarrollo de distintas técnicas, la relación maestro-alumno, y un lenguaje teatral personal y de convivencia grupal, que haga visibles los vínculos con la realidad social y la tradición. *Feroz* fue seleccionada la mejor obra boliviana en el Festival de Teatro de La Paz 2000, espacio que junto al Festival de Santa Cruz de la Sierra, propician la muestra y el intercambio con artistas del resto del mundo.

En 1997 estrenaron *Nosferatu: ejercicio del folklore del poder y el romance y Tres fases de la luna*. El grupo construye en estos momentos su casa-teatro que será vivienda alternativa, alojamiento para invitados, espacio de trabajo diario y taller de perfeccionamiento abierto a maestros y nuevos discípulos.

Kikinteatro recientemente obtuvo el Primer Premio en el X Concurso Peter Travesí.

En octubre, Metateatro, de la Patagonia, Argentina, trajo su más reciente estreno, *Crónicas de sangre*, de Alejandro Robino, bajo la dirección de Pedro Araneda, y ofreció tres funciones en el Teatro Fausto, de la Habana Vieja.

Crónicas de sangre ha recorrido la escena argentina con éxito de público y crítica. Metateatro nació en 1996, en Trelew, a partir del encuentro de un grupo de artistas abocados a la permanente formación, investigación y desarrollo de la escena. En 1997 estrenó *Tres mañanas*, de Mario Cura, *Cabaretas*, de Jorge

Palant, e *Historia de un parque*, dramaturgia de Andrea Despó, actriz del grupo; en 1998, *La leyenda del Quimé Huenu*, dramaturgia de Andrea Despó y Pedro Araneda; y en 1999, *Babilonia*, de Armando Discépolo, fieles al interés por dar a conocer lo más relevante de la nueva dramaturgia argentina.

Durante la visita de Metateatro, Pedro Araneda y Alejandro Robino expusieron sus puntos de vista acerca de las "Nuevas tendencias del teatro argentino", en nuestro Espacio para el Riesgo, celebrado en la Sala Manuel Galich. Y antes de la última función de *Crónicas...*, Alejandro Robino presentó al público asistente el número 118 de *Conjunto*, que contiene, entre otros materiales, un *dossier* sobre el XXVII Taller de la EITALC y la obra *El pasajero del barco del sol*, de Osvaldo Dragún, en versión de Rubén Pires. A continuación, reproducimos dos reseñas sobre las puestas en escena presentadas recientemente por la Casa:

Kikinteatro: un gesto para recomponer contextos

Jaime Gómez Triana

Hay historias que nunca se han contado completas, secretos que vagan como rumores eternos, pequeños mitos de los que jamás se conoce origen alguno. Hay pueblos que callan, familias que callan, personas que callan. Unos no quieren recordar, otros, simplemente, no pueden; a muchos les duele la memoria. *Feroz*, propuesta de Kikinteatro, de Cochabamba, Bolivia, nos pone en el centro de uno de esos terribles laberintos de la existencia. Tres hermanas sin madre y prostituidas por su propio padre revelan ante el público su intimidad más oculta; testimonio visceral de circunstancias manifiestas aun hoy en nuestro "mundo civilizado".

Basada en la fábula de los tres cerditos y el lobo, y tangencialmente en personajes reales y ficticios como Domitila Chungara, la Maga de *Rapuiela* y Sor Juana Inés de la Cruz, la puesta constituye un acucioso alegato de la mujer latinoamericana, sometida de una y mil formas a la supremacía patriarcal. Diego Aramburo —director del grupo— y



Feroz, de Kíkinteatro

Johnny Anaya, autores del texto, han hecho coincidir diversos márgenes de la más apremiante realidad intocados siempre en los idílicos argumentos de nuestras telenovelas: la violencia doméstica, la soledad y el desamor son algunos de los temas abordados a través de las relaciones intrafamiliares, expresión sublimada de aquellas que, a mayor escala, se producen en el ámbito de la sociedad. Así nos adentramos, como por una hendidura, en los intersticios de un conflicto apocalíptico. Dos familias en pugna, los Fortún y los Carrasco, se enfrentan hasta la desintegración, de la que es difícil salvarse.

Domitila, la Maga e Inesita llevan sobre sí el peso de una maldición irrevocable; su *fatum*, como el de Segismundo, es justamente haber nacido, mas para ellas son tantos los obstáculos que resulta imposible transgredirlos todos y liberarse. Es difícil deshacerse de un pasado tan desgarrador. Cada una, sin embargo, buscará un camino propio hacia la realización de su utopía personal. Lupo, el primo, la mano ejecutiva del poder, tratará, por su parte, de hacer lo mismo; las enamorará a todas, pero, su pasión no lo salvará, le es imposible dejar de ser un hombre encadenado que no puede mirar a los otros más allá de los zapatos que calzan.

La maternidad en la Domi, el amor en la Maga y la poesía en Inés podrían atenuar las tensiones, pero es esta una historia con muros infranqueables en la que el poder del padre —siempre referido desde su omnipotencia— representa

la imposición de valores caducos e inamovibles ante los cuales cualquier rebelión puede convertirse en tragedia. No obstante, no hay sometimiento en estas mujeres, más que el desenlace de sus vidas les importa el desafío, el constante guerrear por sus derechos, la defensa a ultranza del corazón. Construida mediante la alternancia de narración y acción, la partitura textual presenta un *status* poético de claras resonancias en el montaje. Con depurado oficio los intérpretes logran contar y vivir desde la emoción; sus cuerpos devienen entonces “cuerpos dilatados” que, a partir del contrapunteo interno entre actor y personaje, se expanden para completar el discurso narrativo del espectáculo. La única apoyatura externa es la banda sonora, estructurada a partir de boleros, que connotan lugar y tiempo de la representación, como un espacio de la memoria donde hasta el más pequeño gesto propicia la recomposición de los contextos.

Feroz llama la atención por la limpieza artesanal con que los actores han trazado sus personajes. Despojados de resistencias y bloqueos físico-vocales, Glenda Rodríguez, Claudia Eid, Paola Salinas y Daniel Larrazábal evidencian un sostenido trabajo sobre la naturaleza del actor. A partir de un entrenamiento sustentado fundamentalmente en las técnicas de Grotowski, Kíkinteatro constituye un ejemplo en tanto aprehensión y reformulación de los referentes en pos de una propuesta propia consecuente con una realidad nacional.

En este sentido *Feroz* es una puesta sobria y efectiva que no deja ver costuras, y en la que la austeridad en el empleo de elementos escénicos posibilita la comunicación directa con ese ser escindido que es el actor, y la participación comprometida de los espectadores.

La pieza nos pone en contacto con un panorama repleto de crudezas, sin las edulcoraciones del realismo mágico ni los abigarramientos del teatro de imágenes. Kíkinteatro se propone únicamente contar historias y para ello regresa a la fábula. A partir de ella el director levantará una estructura aparentemente simple que irá empastando matices diversos hasta conformar un profundo universo sensorial. Finalmente el espectáculo cala hasta el tuétano y es que hay talento en sus creadores para conducir la emoción y apropiarse de cualquier espacio por poco convencional que este sea. La puesta queda entonces escrita en el alma. Las danzas y los cantos de estas tres mujeres permanecen también como expresión del dolor de un tiempo que es también el nuestro, sólo sus vestidos blancos y bordados nos hablarán de la esperanza. “Kíkin” es una palabra quechua que significa “así como”, “parecido a”; se me antoja entonces que el vocablo codifica una de las certezas que nos deja esta historia —*Feroz*— parecida a la vida.

Escrito en la propia sangre
Yasmín Silvia Portales

Hacer la América, descubrir el salto del océano en las entrañas, mientras el Viejo Mundo y el pasado de la raza se pierden en el horizonte, para dar paso al vacío de tener que inventarse de nuevo en otro aire, otro cielo donde nadie conoce tu pasado, ni tú el probable futuro: hacerse al desarraigo. La migración está en la base de la cultura postcolombina; en América, sin distinciones geográficas y en abrumadora mayoría, somos descendientes de inmigrantes, una condición que singulariza. Si la partida implica dejar atrás algo que ha sido raigalmente tuyo, y que, a la vez, te fuerza a marchar, entonces el viaje se torna fenómeno de

conocimiento interno e inicio de un nuevo ciclo terrenal.

Bajo tales presupuestos, y siguiendo diversas técnicas dramáticas, Alejandro Robino escribió *Crónicas de sangre*, investigación humana y poética sobre las disyuntivas ir-quererse y su diferente dimensión en cada momento histórico mediante cuatro cuadros —aún me pregunto por qué el autor los llama actos, si no responden a esa estructura—, compartimientos estancos en los que, por ironía, decisiones y consecuencias se repiten en personajes trazados con las mismas obsesiones, pero con estilos de escritura disímiles, reconocibles en la obra de Lorca, textos panfletarios de los 70 en la Argentina, y Beckett. Así el autor crea un *pastiche* que nos permite adentrarnos en una fábula bien contada, con garra sentimental y literaria, en la que el ciclo de la vida es marcado por las decisiones de abandono a través de tres generaciones de una familia —aunque la cronología tradicional se resienta—, en la cual el pasado, incluso cuando no se habla de él, regresa constantemente en las opciones de los jóvenes.

El grupo Metateatro, de Trelew, Patagonia, ha estrenado esta pieza después de una trayectoria con montajes comprometidos con la historia de su comunidad, este título amplía tal pacto con la historia toda del país. Ante un espectáculo como *Crónicas de sangre* uno siente el dolor de las raíces rotas en la partida forzosa, y la capacidad desplegada para comprometerse en conflictos que creemos lejanos en el tiempo o la lógica, pero que están latentes en su resonancia ética, porque *cambiar o permanecer* son decisiones que implican un modo de entender las cosas, y de interactuar con ellas.

De poco arriesgado acusaría yo al montaje, que carga una contradicción interna explosiva: la diversa concepción escénica puesta en juego al apostar tres unidades a una teatralidad “tradicional” y construir la última, que se mueve en el plano del absurdo, con desbordante imaginación plástica, dando a los actores, que permanecen suspendidos en el centro del escenario, la posibilidad de expresar sus movimientos sin tener en cuenta la fuerza de gravedad.

La primera parte transcurre en la

España posterior a la Guerra Civil, allí la belleza del texto se impone sobre lo sangriento de la situación social. Las disyuntivas de fidelidad impuestas a Pascual, Ramón y Paco en este momento serán germen de los conflictos posteriores. Mediante el recurso “antiteatral” de la inmovilidad vamos descubriendo no sólo las cotidianas miserias del primero, un ser débil de carácter en tiempos crueles; sino las claves representacionales de la puesta: guiada por una voluntad minimalista centrada en los recursos de actor. Con el desarrollo de la historia veremos que la inmovilidad no lastra el desarrollo porque el entramado textual, basado en diálogos o poesía de gran rigor, resiste, casi remolca las situaciones para que el escenario esté vivo, aunque sin movimiento. La asepsia de la escena, los recursos escenográficos mínimos y muy estilizados, nos hablan de la soledad de estos caracteres, atrapados en el vacío de sus dudas, sin más salida que la muerte física o espiritual. El vestuario, concreción plástica donde los signos de poder se dimensionan, sigue una línea discreta, sugestiva. Las luces, pocas veces directas, las más entran de manera tortuosa, como quien se asoma a la boca de un pozo y ve, perdidos en lo hondo, las difusas sombras de los personajes. La desgarradora música de Dorantes: “Orobroy”, genera situaciones de espectacular tensión al resaltar el *fatum*

trágico de estos seres imposibilitados de cambiar, de salvarse.

Durante la representación nos hemos ido adaptando a actuaciones “extrañadas”, en un montaje que no sobrepasa el marco de lo acostumbrado, hasta el último cuadro. Con el estilo de Beckett, con personajes sin nombres verdaderos, ni supuesta vida propia (porque no han nacido) este nuevo conflicto —en realidad el mismo, ahora con ribetes de absurdo—, es abordado con admirable audacia. Los recursos utilizados para dislocar las referencias cardinales del público nacen de la simple artesanía teatral llevada hasta sus últimas consecuencias. La dirección de Pedro Araneda en ese instante levanta el vuelo hacia regiones metafóricas de la imagen, los parlamentos no sostienen la puesta, sino que la representación se vuelve definitivamente re-creadora de la escritura original.

Durante la estancia en ese sitio oscuro en que nos aislamos para descubrir otras vidas, que pueden ser la nuestra, a menudo deseamos que el teatro nos haga olvidar los temores de cada día. En épocas de agotamiento de paradigmas debemos volvernos hacia el interior, ser fieles, consecuentes, mantener viva la memoria. Elegir el *éxodo* o la *permanencia*, nos dicen estas *Crónicas...*, no es una vergüenza siempre que la opción sea firmada con la propia sangre. ■



Andrea Despó en *Crónicas de sangre*, de Metateatro

Índice 116-119



A

- Aguirre, Coral: La tradición rota de los chicaleros. 119
Antebi, Susan: El “performance” de la venganza en la ficción de Roberto Arlt. 118
Artiles, Freddy: Mito y realidad de los Camejo. 117
Azparren Giménez, Leonardo: La experiencia del siglo. 116

B

- Bablé, Pepe: Entre la incertidumbre y el diálogo. 116
Barba, Eugenio: Carta a *Conjunto* (Entreactos). 117
Bert, Bruno: Un teatro sin culpa. 116
Blandón Cardona, Jorge Iván: Corporación Cultural Nuestra Gente: una experiencia en Medellín. 117
Borja, Margarita: Horizonte de metamorfosis. Juego de espejos. 116
Brantes, Eloisa: El espectáculo de las escuelas de samba en el Carnaval de Río de Janeiro. 118

C

- Cabrera, Hilda: “El humor nos permite tratar lo tremendo”. Entrevista a Pavlovsky y Veronese (Entreactos). 118
Castillo, Nelda: *De donde son los cantantes*. 119
Castro, Carlos Mario: Bondad y vicios de un pueblo convertidos en teatro (Desde el Teatro La Fragua). 117
Célico, Antonio: Cuerpo, danza y festividades en la Quebrada de Huamahuaca. 117
_____ : XII ISTA: las dramaturgias posibles. 119
Colaboradores. 116, 117, 118, 119
Conjunto: Noticias de pollos y emigrantes. 116; Al cierre. 116; *Conjunto* pregunta. 116; I Encuentro y Congreso del Instituto Hemisférico de Performance y Política. 118; Manizales treintidós años después. 119; Cuba, testimonios de una práctica viva (encuesta). 119
Costa, Ivana: “Roberto Plate: El primer actor es la escenografía” (Entreactos). 118

D

- Dacal, Enrique: Memoria individual y memoria colectiva. 116
 Diéguez, Ileana: Los tejidos de la teatralidad. 118
 Disla, Frank: *Chicken Cordon Blue*. 116
 Dragún, Osvaldo y Rubén Pires: *El pasajero del barco del sol*. 118
 Dubatti, Jorge: Roberto Arlt/Ricardo Bartís: *El pecado que no se puede nombrar*. 118
 Duque Mesa, Fernando: Ceremonial en *performance* de Viento Teatro. 119

E

- Entreactos. 116, 117, 118, 119
 Espina, Roberto: *La edad dorada*. 117
 Espinosa, Norge: Otras cinco coordenadas para llegar a Calibán (Leer el teatro). 117

F

- Fiet, Lowell: Actuación "on the line": cuerpos textuales/sexuales. 117
 Fitoria, Dania: La naranja mecánica: la palabra es una cuchilla afilada (Entreactos). 117
 Frederik, Laurie Aleen: Una mirada al trabajo colectivo del Teatro de los Elementos. 117

G

- Gambaro, Griselda: Crear una realidad otra. 116
 Garbey, Marilyn: La vieja Habana de fiesta. 119
 García Abreu, Eberto: Santiago García: No soy maestro de nadie. 119
 García, Silvana: *Apocalipsis 1,11*: una redención por el teatro. 119
 Gómez Triana, Jaime: Kikinteatro: un gesto para recomponer contextos. (Entreactos) 119

H

- Herrera, Magdalena: Escena Pasajera vuelve a los omnibus (Entreactos). 119
 Homar, Susan: Júbilo por y con Andanza. 117

K

- Kaplin, Stephen: El árbol del títere. Un modelo para el teatro de títeres. 117
 Kartun, Mauricio: Tristezas del género ínfimo. 118

L

- León, Reinaldo: Herbert Meneses: Seki Sano en Guatemala (Hallazgos). 116

M

- Mandressi, Rafael: Transculturación y espectáculos vivos. Hacia una etnoescenología de la promiscuidad cultural. 116
 Mansur, Nara: Proyecto América 2000: viaje al corazón del teatro. Entrevista a Misael Torres y Mérida Urquía. 118
 Mariaca, Guillermo: Los cuerpos del aire. 116
 Márquez, Rosa Luisa y Antonio Martorell: Dos entrevistas a Osvaldo Dragún: En el teatro encuentro mi total posibilidad expresiva. 118
 Martínez Tabares, Vivian: Quince voces en busca del teatro dominicano. 116
 _____: IV Taller: Títeres... y más títeres. 117
 _____: Prácticas y consecuencias de vivir y crear en el borde (Leer el teatro). 118
 _____: Los tiempos siempre han sido difíciles. Diálogo con Charo Francés. 119
 Martínez, Yanisbel Victoria: Títeres del mundo en Charleville-Mézières. 119
 Martorell, Antonio y Rosa Luisa Márquez: Dos entrevistas a Osvaldo Dragún: En el teatro encuentro mi total posibilidad expresiva. 118
 Matallana, Mario y Jorge Luis Vargas: El teatro de los pueblos. 116
 Mejía, Ángel: Del Partenón al Faro de Colón. 116
 Montero, Reinaldo: *Fausto*. 116
 Morales, Armando: Un retablo catedrático llamado Roberto Espina. 117
 Moreno, Carina: Una Antígona diferente (Entreactos). 117

N

Neves, Joao das: Seguir el canto, el sueño y la utopía. 118

O

Olavarría, Patricio: La Troppa: “Trabajamos en base a la libertad y la imaginación absoluta” (Entreactos). 116

Oliboni, Héctor: Cuestión de identidad. 116

Otero Garabís, Juan: “Soy lo que co(nsu)mo”, antropofagia e identidad en el Caribe. 119

Overhoff, Carolina: Estrategias intertextuales en la dramaturgia latinoamericana. 116

P

Peláez, Cristóbal: Casos y cosas del teatro en Medellín. Cuaderno de reflexiones. 119

Pellettieri, Osvaldo: El teatro actual y el teatro del futuro. 116

Perinelli, Roberto: Un teatro silencioso y con agallas. 116

Pires Rubén: Un lenguaje común para un encuentro posible. 118

Pires, Rubén y Osvaldo Dragún: *El pasajero del barco del sol*. 118

Platón, Lydia: Un Encuentro para recuperar la memoria latinoamericana. 117

Portales, Yasmín Silvia: Escrito en la propia sangre (Entreactos). 119

R

Romero, Adriana: El desván de la locura. 118

Rubiano, Fabio: Séptimo Festival Iberoamericano de Bogotá. 117

S

Salazar, Rubén Darío: Lorca y Villafañe: títeres y coincidencias. (Entreactos) 119

Sánchez Cabello, Joel: Veintiún años sí es algo. 119

Sánchez Collazo, Patricia: No hay nada nuevo y todo lo es. 118

Satizábal, Carlos Eduardo: Mentira y teatro. 118

Soto, Ángela: Un aplauso cerrado, sereno y entu-

siasta para El Galpón. 117

Suárez Durán, Esther: Repertorio Español: migraciones y convivencias. 117

T

Távora, Salvador: Sin nostalgia. 116

Trembley, Michel: Mensaje por el Día

Internacional del Teatro (Entreactos). 117

Tuesta, M.J. D. de: Sociología e historia del Teatro María Guerrero (Entreactos). 117

U

Últimas publicaciones recibidas. 116, 117, 118, 119

V

Vargas, Arístides: Tenemos muy poco que enseñar. 118

Vargas, Jorge Luis y Mario Matallana: El teatro de los pueblos. 116

Varley, Julia: El tiempo es un milenio. 116

_____ : La dramaturgia según Dédalo. 119

W

Warner, Jack: Reyes, magos y actores (Desde el Teatro La Fragua). 117

COLABORADORES

Coral Aguirre

Profesora, investigadora y promotora teatral argentina radicada en México. Dos veces Premio Nacional de Dramaturgia. Por su investigación sobre los chicaleros ha recibido una beca del Consejo para la Cultura y las Artes de Nuevo León. Estudia temas históricos, de género y minorías.

Nelda Castillo

Directora, actriz y autora teatral cubana. Ha llevado a escena *Las ruinas circulares*, con el Teatro Buendía, y con su grupo El Ciervo Encantado, un espectáculo con ese mismo nombre, *Un elefante ocupa mucho espacio* y *De donde son los cantantes*, distinguidos con el Premio de la Crítica.

Antonio Céllico

Director teatral argentino. Desde su grupo El Baldío organiza el Festival de La Víspera, en la provincia de Buenos Aires. Codirige el proyecto "Un puente sobre el Atlántico", de intercambio artístico-pedagógico con el Centro di Produzione Teatrale Via Rosse, Italia, con el que ha estrenado *Él y Ella*.

Fernando Duque Mesa

Ex-actor, investigador, documentalista y profesor de teatro colombiano. Es autor de varios libros sobre la escena de su país, y en la actualidad prepara las obras: *Santiago García: El teatro como coraje*, con Jorge Prada Prada y *Reflexiones sobre dramaturgia*.

Marilyn Garbey

Teatróloga cubana, ejerce la crítica en publicaciones teatrales y culturales de su país. Ejerce la docencia en la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte y es especialista de la agencia ESCENARTE, del Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Eberto García Abreu

Crítico, investigador y profesor cubano. Dirige el Departamento de Teatrología y Dramaturgia del Instituto Superior de Arte, en el que imparte Historia del Teatro. Es especialista del Centro de Desarrollo y Comunicación Cultural del Ministerio de Cultura.

Silvana García

Dramaturgista y profesora brasileña. Cursó estudios de Artes Escénicas en la Universidad de Sao Paulo e imparte Teoría del Teatro en la Escuela de Arte Dramático de ese centro. Ha publicado *Teatro da Militância* y *As Trombetas de Jericó-Teatro das Vanguardas Históricas*.

Yanisbel Victoria Martínez

Egresada de dirección teatral en el Instituto Superior de Arte en 1997, ha trabajado con los grupos cubanos Pálpito, Papalote y Teatro de las Estaciones. Recibió el premio de *Conjunto* en el Festival Elsinor de 1996. Cursó estudios en la Ecole Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette.

Juan Otero Garabís

Profesor e investigador puertorriqueño. Ejerce la docencia en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras. Presentó también en el coloquio Mitos en el Caribe un trabajo titulado "La reencarnación como mito en la nueva trova cubana".

Cristóbal Peláez

Director y profesor colombiano. Fundador y líder del Teatro Matacandelas, con el que ha dirigido *O marinheiro*, *La cantante calva*, *Angelitos empantanados*, *Hechizos*, y *La chica que quería ser Dios*, entre otros. Sus reflexiones han aparecido en publicaciones teatrales de su país.

Joel Sánchez Cabello

Humorista escénico cubano. Fundador, director y actor del grupo Humor Causa para el que dirigió *Habitat* y *Marketing*, premiada en el Festival Aquelarre. Actualmente trabaja como coordinador de producción en diversos proyectos culturales en Bogotá, Colombia.

Julia Varley

Actriz inglesa miembro del Odin Teatret, con el que ha representado *El evangelio según Oxyrhynchus*, *El millón* y *El castillo de Holstebro*. Autora de *Viento al Oeste*, testimonio a partir de su personaje en *Kaosmos*. Ha dirigido *Semillas de memoria*, unipersonal de la actriz argentina Ana Wolf.

VI FESTIVAL DE TEATRO

CEL  CIT

MONOLOGOS, DIALOGOS Y MAS...

Nicaragua 2000



ESPAÑA MEXICO COSTA RICA ECUADOR y NICARAGUA

SALA TEATRO "JUSTO RUFINO GARAY"

21 AL 30 DE JULIO 2000

¡VOS



LA PRENSA NUEVO DIARIO LA TRIBUNA **2**



Pamuri Mahse
vea pág. 2