

tablas

la revista cubana
de artes escénicas

ANUARIO 2011





tablas

la revista cubana
de artes escénicas

ANUARIO 2011

tercera época
Vol. XCVI
enero-diciembre



En portada:

Alicia Alonso en *El lago de los cisnes*
Ballet Nacional de Cuba
Foto: Cortesía Archivo del BNC

Reverso de portada:

Geddy Aniksdal en *Mi vida como hombre*
Grenland Friteater, Noruega
Fotos: Carolina Vilches

Reverso de contraportada:

Deborah Hunt en *El paquete*
Maskhunt, Puerto Rico
Fotos: Carolina Vilches

La Selva Oscura

- 6 Elogio a Nelson Dorr
Héctor Quintero
- 7 Alicia Alonso. Nueve décadas de gloria
Miguel Cabrera

Nuevos Horizontes del Magdalena

- 13 Un tejido de voluntad
Roxana Pineda
- 16 Resistencia a la invisibilidad
Jill Greenhalgh
- 17 Proyecto Magdalena, un sitio donde conquistar la vitalidad
Geddy Aniksdal
- 19 El teatro: exorcismo y transformación
María Isabel Bosch
- 21 Cambios y permanencias en nuestra pequeña historia
Julia Varley
- 26 Proyecto Magdalena o el desafío de la pregunta fundamental
Emilce González
- 28 Siete pasos para la tristeza, cinco para la alegría. Magdalena sin Fronteras en su tercera edición
Yohayna Hernández
- 33 Cabalgando sobre el tiempo al encuentro de un artificio y *El paquete*
Blanca Felipe Rivero
- 36 Parvathy Baúl. Contar una canción
Andy Arencibia
- 40 Magdalena sin Fronteras: relato de un taller
Carmen Sotolongo Valiño
- 48 Estar ahí con Jill Greenhalgh
Marcos Antonio Díaz Sosa
- 51 Creación colectiva y autorreferencia. Notas sobre un taller
Gaby Carmona Pacheco

- 54 Terrible díptico mexicano
Omar Valiño
- 56 Los personajes femeninos son los más inquietantes. Entrevista a Carlos Satizábal
Marilyn Garbey
- 60 Los artistas tenemos que saber en qué lugar nos colocamos
Patricia Ariza
- 63 Escenarios poscatástrofe: filosofía escénica del desastre
Shaday Larios Ruiz

Encrucijadas

Alrededor de Berta: 80 luces

LSO

- 76 Berta, el teatro desde el silencio y la memoria
Eberto García Abreu
- 84 Berta Martínez. Crear una imagen con los ojos de la mente
Andy Arencibia
Yasser Alberto Cortiña Martínez
- 88 Máscaras y misterios: la dramaturgia del actor en el Teatro Buendía
Dania del Pino Más

E

Adentros de la Danza

LSO

- 94 Carlos Acosta, Premio Nacional de Danza a cargo de Marilyn Garbey
- 97 El mundo será mío.
Carlos Acosta
- 104 La escuela cubana de ballet. De Jorge Esquivel a Carlos Acosta: consolidación de una estirpe
Miguel Cabrera
- 113 Danzas históricas de salón: génesis, evolución y trascendencia
Kenia Luz García Cabrera

120 Lourdes Cajigal: créeme si te digo que soy feliz
Juan Arce Saavedra
Vladimir Peraza Daumont

E 125 El teatro posdramático: una introducción
Hans-Thies Lehmann

132 De la crisis del drama al teatro posdramático
Davide Carnevali

139 Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres
Walter Benjamin

Libreto 90: Adonde van los ríos
María Laura Germán Aguiar
Que van a dar en el mar...
Norge Espinosa Mendoza

E 159 El arte del monólogo
José Sanchis Sinisterra

164 La palabra en el abismo
Marco Antonio de la Parra

Libreto 91: Adiós a Cuba
Luis Enrique Valdés Duarte
Me lo contó María
Ulises Hernández

E 175 Estoy atrapado en mi ideografía
Guillermo Calderón

179 Para acabar con el juicio de la historia. Cuatro hipótesis lógicas para pensar las relaciones entre artes escénicas y política en la época de las democracias. Un ensayo inacabado
Óscar Cornago

Reportes

185 Fiesta de títeres en formato pequeño
Carmen Sotolongo Valiño

190 Monólogos en el Terry. La paradoja de un Festival
Karina Pino Gallardo
Omar Valiño

195 De Guantánamo a Baracoa, en cruzada teatral
Dianelis Diéguez La O

Practicar la diferencia. Notas de la v Bienal
198 **Yohayna Hernández**

201 De la heroica caribeña. Apuntes sobre el teatro santiaguero hoy
Marta María Borrás

205 ¡Rojo, amarillo, azul! ¡Pooh! vi Jornada de Teatro Callejero
Maira Almarales Monier
Marielvis Calzada Torres

208 Donde el Capitán Vagina realiza su primera lectura del Proyecto Klara
Alessandra Santiesteban

210 VIII Festival de Teatro de Cali. Encuentro con el Odin Teatret
Irina Davidenko

214 *Heterotopías*. Tubo de Ensayo versus Tubo de Ensayo
Martha Luisa Hernández Cadenas

217 No hay nada podrido en Dinamarca
Maité Hernández-Lorenzo

224 Praga: una ración exacta de diseño
Geanny García Delgado

230 Roberto Gacio: un testigo de muy buena memoria
Norge Espinosa Mendoza

LSO

235 Apuntes en la intersección llamada Teatro: Bertolt Brecht y Vicente Revuelta
Yoimel González Hernández

E

240 El actor y el espacio hacia una nueva documentación de la realidad en la escena de Carlos Celdrán y Argos Teatro. Entre *Chamaco* y *Talco*
Aimelys Díaz

Oficio de la crítica

249 Medea en el camino de la luz **Eberto García Abreu**
Fango con ritmo cubano en Madrid **Amado del Pino**
Pesadilla (de una noche) campesina **Habey Hechavarría** *Solo de gato*. Solo de hombres. ¿De hombres?
Andy Arencibia Aventura cubana durante un sueño profundo. Sobre la versión de Juan Carlos Cremata de la obra de Jon Fosse *Sleep* **Lilián Broche** La Liddell, Sahily y la escena cubana **Amarilis Pérez Vera**
Mowgli: una propuesta fecunda en los escenarios cubanos **Esther Suárez** Durán Un loco diciendo las palabras de un loco: escribir sobre *Noche de reyes* de Teatro el Público **William Ruiz Morales**

ABCDario Teatral

278 Anotaciones al margen
Óscar Cornago

281 **En tablilla**

291 **Desde San Ignacio 166**

294 Héctor, domador de caballos
Lilianne Lugo

Entretelones

15 años de Argos Teatro
Mercedes Ruiz Ruiz

2011

Nuestro Anuario 2011 nos coloca a las puertas de las tres décadas de tablas, fundada en 1982. Contentivo de los cuatro números correspondientes a este año, nos permite desplegar con mejor expansión el discurso editorial que, en ocasiones, solemos cortar por la obligatoria tijera de un segmento de páginas.

Con su itinerario, como nuestras artes escénicas, tan marcado por la creación femenina, este volumen vuelve a estar centrado en las mujeres. Desde nuestra gran Alicia Alonso, de quien resumimos los múltiples homenajes tributados a ella por su noventa cumpleaños, hasta la celebración de los ochenta años de Berta Martínez, la dolorosa despedida a la admirada Adria Santana, así como el amplio despliegue del cosmos femenino en eventos como Magdalena sin Fronteras, en Santa Clara, o en La Escritura de la Diferencia, en Santiago de Cuba.

Similar respeto rendimos a Nelson Dorr, Premio Nacional de Teatro, a Carlos Acosta, Premio Nacional de Danza, ambos en 2011; al actor y teatrólogo Roberto Gacio en sus setenta años y a los quince del destacado grupo Argos Teatro, mientras despedimos al notable dramaturgo Héctor Quintero.

El Festival del Monólogo Cubano, del Teatro Terry, en Cienfuegos, nos incitó a un pequeño dossier sobre esta especialidad dramática que enlazamos con sendas obras en los Libretos, uno en función del público infantil y el otro del adulto.

Para extender su divulgación en nuestra área, publicamos el texto galardonado y una de las menciones del primer Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010, organizado por las revistas Paso de gato y ARTEZ, de México y España, respectivamente, en cuya convocatoria y decisión tablas estuvo implicada.

Tales aportaciones son la punta más visible del fuerte acento teórico de esta entrega, dada la necesidad de circular en el país parte de las más recientes especulaciones en torno al arte escénico. Asimismo insistimos en los renovados vínculos entre arte y política que recorren hoy parte de los escenarios latinoamericanos y mundiales.

Con todas sus diferentes zonas y sus distingos, interviene tablas en función de asatear al cuerpo teatral y escénico de la nación. Esta ha sido su habitual labor durante tres décadas.

Casa Editorial Tablas-Alarcos Director Omar Valiño **Revista tablas** Jefa de Redacción Yohayna Hernández **Editores** Alejandro Arango, Karina Pino Gallardo **Redactora** Lilianne Lugo **Corrección** Alessandra Santiesteban **Diseño gráfico** Idania del Río **Ediciones Alarcos** Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora, Osmida Baltodano de León, Yoimel González Hernández **Sitio web** Amarilis Pérez Vera **Programación** Aldo Tróccoli **Diseño** Idania del Río **Gestión y Promoción** Dianelis Diéguez La O, Orisel Sierra Santiesteban **Economía** Maura Hernández **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac **Servicios** Servilia Pedroso

Consejo asesor Eduardo Arrocha, Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Abelardo Estorino, Ramiro Guerra, Eugenio Hernández Espinosa, Armando Morales, Fátima Patterson, Carlos Pérez Peña, Graziella Pogolotti, Jesús Ruiz

Consejo de colaboradores Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino, Nara Mansur, Reinaldo Montero, Roxana Pineda, Rubén Darío Salazar, Alberto Sarraín

tablas, la revista cubana de artes escénicas.
Miembro fundador del Espacio Editorial
de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapia,
La Habana Vieja, Cuba.
Teléfono: 862 8760.
Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu
www.tablalarcos.cult.cu

tablas aparece cada tres meses. No se devuelven originales no solicitados.
Cada trabajo expresa la opinión de su autor. Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: 10 pesos mn
Fotomecánica e impresión: Imprenta Palcograf, Palacio de Convenciones
ISSN 0864-1374



Consejo Nacional
ARTES
escénicas

Elogio a Nelson Dorr*

Héctor Quintero

* Palabras pronunciadas durante la ceremonia de entrega del Premio Nacional de Teatro a Nelson Dorr, el 31 de enero de 2011.

MIREN QUE VENIR A ALCAN-zar con sus pies el suelo cuando está sentada y nosotras no. Es increíble. ¿Cómo es posible que nosotras, que somos señoras con títulos, no alcancemos, y ella, que no tiene ninguno, se da el lujo de que los pies le lleguen al suelo? No soporto a la gente tan atrevida.¹

Según él mismo afirma, fueron esas simpáticas y parlanchinas «pericas» concebidas precozmente por su hermano Nicolás las responsables de que el muy joven Nelson César Dorrromocea Udaeta abandonara sus ya avanzados estudios en la escuela de pintura y escultura de San Alejandro para dedicarse por entero al universo del teatro.

Debido a tal decisión, perdimos a un artista plástico probablemente notable, pero ganamos a un teatrista absoluto que a lo largo de su carrera ha llegado a acumular la inigualable y asombrosa cifra de doscientas cincuenta puestas en escena en calidad de director.

Muchos sostienen que lo que de un creador se recuerda es el último o el más reciente de sus títulos. Esta conclusión responde a cierta lógica. Pero es también por esa causa que se hace necesario recurrir a la memoria, pues con ella se completa la verdadera historia. Cincuenta años atrás, el intrépido Nelson Dorr dirigía grandes autores de la dramaturgia universal, en



FOTO: ALINA MORANTE

cuya relación destacan nombres como O'Neill, Odets, Ionesco, Aristófanes, Lorca, Gorki, Albee, e incursionaba en la dirección de todos los géneros escénicos: comedias, dramas, poemas, comedias musicales, zarzuelas, operetas, óperas, así como también espectáculos de ballet y de danza.

Las más brillantes y destacadas figuras de la escena nacional han encabezado elencos dirigidos por él. Así recordamos a Adela Escartín como la Luciana del Carnicero o a María de los Ángeles Santana vistiendo los llamativos ropajes de Tía Mame o impregnando con su gracia una casa colonial.

Impresionado ante la puesta en escena que hiciera Adolfo de Luis de *El pagador de promesas*, del brasileño Alfredo Dias Gomes, Nelson representó dicho texto con la presencia conmovedora de Adolfo Llauradó en los escenarios del Teatro Martí en La Habana, y del Rubén Darío en Managua.

También en nuestro recuerdo permanece la larga capa escarlata que llevara, en el amplio escenario del Teatro Mella, un formidable José Antonio Rodríguez para la tragedia del Rey Cristóbal.

Nelson incluso consiguió que Rosita Fornés vertiera confesiones en el Barrio Chino y que Consuelo Vidal diera la vuelta al mundo en ochenta días, así como que una fiercecilla nombrada Asennéh se dejara domar en el antológico personaje shakesperiano por su látigo directriz. En el caso que

no ocupa, cuando decimos «látigo directriz» deberá entenderse literalmente «látigo directriz».

Sus puestas en escena de *Tosca*, *Madame Butterfly*, *María la O*, *My fair lady* y *La corte del faraón* están entre lo mejor del teatro musical realizado en Cuba. A muchos de los que tuvimos la oportunidad de verlo nos resulta difícil olvidar la teatralidad y maestría de su montaje del texto guilleniano *Elegía a Jesús Menéndez*.

A su vasta labor como director de escena sumó desde muy temprano cuantiosos aportes pedagógicos, no solo en nuestro país sino también en más de una docena de ciudades de América, Europa y África. Por si todo esto fuese poco, en los últimos años el director, el maestro, sintió también la inspiración y la inquietud literaria del dramaturgo. No por gusto hablábamos al principio de un teatrista absoluto.

Por su capaz y apasionada entrega, así como por la valía del conjunto de su obra, soy de los que piensan que este era un premio justificadamente merecido desde hace ya tiempo, pero también valoro el hecho de que nunca es tarde para hacer justicia y que con la entrega de este reconocimiento todos los que de una u otra manera hemos tenido que ver en ello estamos realizando un límpido y bienvenido acto de justicia y que, como dijera Martí, honrar honra y no se debe tener miedo de honrar a quien lo merezca.

Que continúen sus criaturas, sus personajes, sus demonios y sus dioses, sus duendes y gigantes o sus enanas «pericas» enunciando:

Señoras y señores, esta es la función más grande de los siglos. Jamás será igualada [...] Verán ustedes cómo esta representación llegará a los oídos de todos que la escucharán y se encantarán. Atención, atención, comienza la función, ¡la gran función comienza!²

NOTAS

¹ Nicolás Dorr: *Las pericas*, en Antología de Teatro Cubano Tomo V, Pueblo y Ed., La Habana, 1990, p.157
² Íd., p.168

Alicia Alonso. Nueve décadas de gloria



Entrega de la medalla Haydée Santamaría

FOTOS: CORTESÍA DE MIGUEL CABRERA

Miguel Cabrera

ALICIA ALONSO, MÁXIMA figura de nuestra danza escénica, directora general del Ballet Nacional de Cuba (BNC), considerada leyenda viva de la danza universal, arribó en el año 2010 a sus nueve décadas de fecunda vida. A la celebración de tan relevante acontecimiento se sumaron numerosas instituciones de carácter artístico, cultural, social y político, no solo en su patria sino también en diferentes partes del mundo, donde su arte ha enriquecido la espiritualidad de una incontable legión de admiradores.

Los actos de dicha conmemoración se iniciaron el 1º de enero, al darse a conocer por el Ministerio de Cultura que 2010 sería proclamado oficialmente como «Año Alicia», y que durante el mismo serían dedica-

dos a ella eventos tan trascendentes como la Jornada de la Cultura Cubana, el Festival Internacional de Ballet de La Habana, el Encuentro Internacional de Academias para la Enseñanza del Ballet y la II Bienal de Danza del Caribe. A partir de ese momento una incontable sucesión de agasajos le fueron tributados a nuestra eximia compatriota, tanto en el plano nacional como internacional.

El día 5 de febrero, en el Memorial Mayor General Vicente García, de Las Tunas, la Alonso recibió de manos del Dr. Osvaldo Pérez Vega, presidente del gobierno de esa provincia del oriente del país, el Escudo de la Ciudad; mientras, Carlos Tamayo Rodríguez, presidente de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en ese territorio, le hizo entrega de la Réplica de la Pluma Francesa del Cucalambé, instituida como símbolo de esa organización en

el territorio tunero. Una exposición fotográfica en el vestíbulo del Teatro Tunas, el espectáculo didáctico *Un encuentro con la danza* y dos exitosas actuaciones del BNC se sumaron a ese primer homenaje.

Entre febrero y diciembre, conducido por el autor de esta crónica y con la participación de los bailarines Yanlis Abreu y Javier Graupera, se realizó el espectáculo didáctico *Un encuentro con la danza: la técnica, la expresión y los estilos*, en coordinación con la Federación Estudiantil Universitaria (FEU) y el Ministerio de Educación Superior (MES), en centros universitarios, teatros y salas alternativas, que incluyeron, entre otras, las Facultades de Ciencias Médicas de Las Tunas y Camagüey, las

universidades de Granma y Oriente, el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, y la FEU de Holguín.

Este mismo espectáculo sería presentado en el Centro de Desarrollo de la Danza, en Santa Clara, el 8 de diciembre, dentro del Festival Para Bailar en Casa del Trompo, organizado por la Compañía Danza del Alma, que dirige el maestro Ernesto Alejo. Ese propio día, en horas de la noche, se efectuó una gala homenaje en el Teatro La Caridad de esa ciudad, con la participación de la compañía anfitriona y representaciones de otros conjuntos danzarios como el BNC, Nuestra América y Baila Cuba.

El último de estos espectáculos didácticos, bajo los auspicios de la Dirección Provincial de Cultura de La Habana, tuvo especial connotación, pues fue realizado el 17 de diciembre frente a la casa natal de la Alonso, en el barrio Redención, popular zona del municipio Marianao, donde fue recibido muy calurosamente por las autoridades políticas, las organizaciones de masas y el nutrido público que allí se dio cita.

Los homenajes de la FEU y el MES incluyeron, además, la convocatoria al concurso «El Ballet Nacional de Cuba desde la perspectiva de un estudiante universitario», que abarcó los géneros de poesía, testimonio, cuento, crítica, artículo y ensayo, en el cual participaron alumnos de varias provincias del país.

El jurado, presidido por el poeta Julio Mitjans e integrado por otras personalidades de las letras, la danza y la enseñanza artística, otorgó el premio al trabajo «Alicia Alonso en la tierra de Vicente García», de la camagüeyana Yelaine Martínez; y menciones a «Salto con giro de viento», de Yanier Vega, de la Universidad de Ciencias Informáticas, La Habana; y «Volver a nacer», escrito por Daniela Valladares, de la Facultad de Ciencias Médicas, Pinar del Río. El acto de premiación, celebrado el 11 de diciembre, incluyó la presentación del mencionado espectáculo en la sede del BNC y un conversatorio en el Museo Nacional de la Danza.

Durante todo el año se efectuaron conferencias que abordaron la personalidad de la Alonso bailarina desde diferentes ángulos, así como su trascendencia en las diversas esferas de la vida nacional y su proyección como personalidad de la cultura mundial. Impartidas por el autor de esta crónica, las mismas incluyeron, a partir del 23 de febrero y hasta el 23 de noviembre, entidades y eventos tan disímiles como el Coloquio Integrador de Historia, Arte y Medicina (HISTARMED-2010), que tuvo como sede la Facultad de Ciencias Médicas Victoria de Girón; el Encuentro Nacional de Mujeres Destacadas, en la Central de Trabajadores de Cuba (CTC); el Coloquio sobre la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo, en la

casa de la cultura de Plaza de la Revolución; el Encuentro Internacional de Academias para la Enseñanza del Ballet, en el Colegio Universitario San Jerónimo, y el programa televisivo *Mesa Redonda*, ambas en La Habana; así como en el acto de apertura del Festival de Aficionados de la FEU en la Escuela Vocacional de Arte y la Escuela de Instructores de Arte, en Las Tunas; y en el programa *Café Milenio*, de Radio Angulo, en la ciudad de Holguín.

El 21 de diciembre, fecha del onomástico, el Historiador de La Habana, Eusebio Leal Spengler, ofreció una magistral disertación sobre la Alonso en el programa *Mesa Redonda*.

Numerosas exposiciones formaron parte también de las festividades, entre ellas, muestras de pintura, dibujo, cerámica, fotografía y emisiones postales. La primera, de fotografías sobre la *Prima Ballerina Assoluta* cubana, organizada por el Museo Nacional de la Danza, fue abierta al público el 15 de enero en la Galería Eliseo Osorio, de Baracoa, Ciudad Primada de Cuba. Otra exposición fotográfica sobre *Armonía y composición*, del joven artista Fabián Hernández González, fue inaugurada en el mes de febrero en uno de los salones del Hotel Armadores de Santander, en el Centro Histórico de La Habana Vieja, mientras que en marzo, en el Museo de Artes Decorativas, quedaba abierta



otra, *Homenaje para Alicia*, de la artista Iris Leyva.

Una muestra de dibujos y piezas de cerámica de Jesús Lara, inspirada en el arte de la Alonso, bajo el título *Supremacía del éxtasis*, fue inaugurada en el Memorial José Martí en la Plaza de la Revolución, el 1º de diciembre. Una presentación del cantante Gerardo Alfonso, del pianista Aldo López-Gavilán y un conversatorio sobre el arte de la bailarina formaron también parte de la velada. Dicha muestra fue clausurada el día 20 con un acto, en el propio memorial, que incluyó la presentación del cuaderno *Alicia y las odas prusianas*, de la autora del propio artista plástico.

El 15 de diciembre, en el Museo Postal del Ministerio de la Informática y las Comunicaciones, se inauguró *Imagen de Alicia*, la cual incluyó una cancelación seriada de sellos de distintos valores y un sobre filatélico inicial. Ese propio día, en el vestíbulo del Hotel Panorama, fue abierta al público otra muestra, del pintor y ceramista italiano Giulio Gioia.

Punto culminante de estas exposiciones fue *Todas las esculturas de Edgar Degas*, constituida por setenta y cuatro piezas del afamado artista francés, fundidas en bronce, inaugurada el 17 de diciembre en la Sala de Arte Universal del Museo Nacional de Bellas Artes. La muestra, exhibida por vez primera en América Latina, fue un especial homenaje a la gran bailarina cubana, según afirmara en el acto de apertura el Sr. Walter Maibaum, director de The Degas Sculpture Project.

El arte lírico y musical seirió también para rendir tributo a Alicia y entre sus homenajes figuraron un concierto de la soprano Milagros de los Ángeles, acompañada por el pianista Leonardo Gel, en el Museo Nacional de la Danza, el 27 de agosto. De especial impacto resultó el espectáculo ofrecido por la Compañía Ópera de la Calle, que dirige el barítono Ulises Aquino, el 4 de octubre, en un escenario especial levantado en el Paseo del Prado, frente a la fachada del Gran Teatro de La Habana (GTH). El masivo espectáculo, que dio

inicio con emotivas palabras de Pedro Arias, una de las figuras más representativas del género lírico nacional, incluyó selecciones de óperas, operetas y comedias musicales a cargo del elenco de la compañía, así como de la soprano María Eugenia Barrios y el tenor Humberto Bernal, del elenco del Teatro Lírico Nacional que dirige el maestro Adolfo Casas, acompañadas por la Orquesta Sinfónica del GTH bajo la dirección del maestro Roberto Sánchez Ferrer.

El 16 de diciembre se sumaría un concierto de la Camerata Vocal Sine Nomine, en la Iglesia de San Francisco de Paula; el 17 un recital de la soprano Johana Simón en el Palacio del Teatro Lírico Nacional y el 19 el concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional (OSN), bajo la dirección del maestro Enrique Pérez Mesa, en la sala Covarrubias del Teatro Nacional, ocasión en que le fue entregada a Alicia y al BNC la Medalla Conmemorativa del cincuenta aniversario de esa agrupación musical.

Numerosos e importantes fueron los homenajes que diferentes organismos culturales y docentes brindaron a la Alonso durante todo 2010. El Centro Cultural Pablo de la Torriente Brau, dirigido por Víctor Casaus, le hizo entrega el 9 de julio del premio que lleva el nombre del ilustre escritor cubano y combatiente internacinalista, caído en Majadahonda durante la Guerra Civil Española, el cual recibió de manos de la hermana de este, Ruth de la Torriente Brau.

La Casa de las Américas le entregaría la Medalla Haydée Santamaría, que concede el Consejo de Estado. En el emotivo acto, celebrado el 2 de diciembre en el Salón de Actos de esa institución, las palabras de elogio estuvieron a cargo de Vivian Martínez Tabares, directora de su Departamento de Teatro. Posteriormente, su presidente Roberto Fernández Retamar le hizo entrega del galardón, en presencia de numerosas personalidades del arte y la cultura nacional, y de Homero Acosta Álvarez, secretario del Consejo de Estado, quien fuera portador de un ramo de flores enviado por el General de Ejército Raúl

Castro, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros.

El 14 de diciembre el Memorial José Martí volvería a ser sede de los tributos durante un acto en el que la Alonso recibió la Medalla por sus más de cincuenta años de labor ininterrumpida en el BNC, ocasión en la que también fueron honrados numerosos trabajadores con diferentes años de servicios en la institución.

El ISA rindió homenaje en su aula magna con un acto solemne y una gala artística, celebrados al día siguiente. En ella tomaron parte alumnos de la Facultad de Artes Escénicas y de Música, el Conjunto de Tambores BRASS-CUBA y representantes del movimiento repentista. Las palabras de elogio estuvieron a cargo del Dr. Rolando González Patricio, rector de ese alto centro docente.

El 22 de diciembre, Día del Maestro, Alicia sería nuevamente honrada en el Memorial José Martí al recibir la Distinción por la Educación Cubana que concede el Consejo de Estado. Miguel Díaz-Canel Bermúdez, ministro de Educación Superior y miembro del Buró Político del Partido, le hizo entrega del galardón después de pronunciar el elogio de rigor.

El día 27, el Ministerio de Cultura le otorgaría el Premio Nacional de Enseñanza Artística 2010, el cual recibió de manos del ministro Abel Prieto, entonces también miembro del Buró Político del Partido, en un acto celebrado en el Salón Azul del BNC. Al fundamentar la entrega, Rolando González Patricio destacó los grandes valores de Alicia como artista y pedagoga, al definirla como «una figura clave en la gestación de la escuela cubana de ballet, y ejemplo de consagración, de verticalidad cívica y de profunda vocación formadora como creadora y maestra.

El Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y el Instituto Cubano del Libro se sumaron también con cálidos agasajos. El 25 de octubre en la sala Chaplin bajo el título *Alicia Alonso y el cine cubano*, quedó abierta al público una exposición de carteles y fotos hechas por creadores del ICAIC, así como una muestra de

filmes y documentales protagonizados por la artista. El 29 de octubre, esta vez en la Galería Orígenes, del GTH, Luis Alberto González Nieto, vicepresidente del ICAIC, hizo la presentación de una edición en DVD que contiene el documental *La realidad de un sueño*, del realizador Luis Ernesto Doñas, y la versión fílmica de *La bella durmiente*, con coreografía de Alicia Alonso, en una interpretación del BNC.

Desde la *platea*, recopilación de trabajos sobre el arte de la Alonso y la crítica de danza en general, realizada por el escritor Eduardo Heras León, fue presentada en la Calle de Madera de la Plaza de Armas, el día 18 de diciembre en la popular cita del Sábado del Libro, mientras que el 30 de diciembre, en el Museo Nacional de la Danza, el crítico y periodista Pedro de la Hoz daba a conocer una nueva edición de *Diálogos con la danza*, de Alicia Alonso, realizada por la Editorial Letras Cubanas.

El Instituto Cubano de Radio y Televisión, que durante todo el año dedicó espacios en su programación habitual a resaltar la gloriosa carrera de Alicia y su proyección en la vida social y cultural del país, le dedicó dos homenajes especiales: el estreno del documental *Alicia Alonso, órbita de una leyenda*, de José Ramón Neyra en el programa *Mesa Redonda* y una entrevista para el estelar programa *Con dos que se quieran...*, conducido por el cantautor Amaury Pérez, ambos realizados el 21 de diciembre, fecha del esperado cumpleaños.

Tres organizaciones de gran trascendencia en la vida laboral, social y cultural del país —la CTC, la Federación de Mujeres Cubanas (FMC) y la Asociación Hermanos Saíz (AHS)— se sumaron también a los agasajos. En un acto celebrado el 2 de enero en el Teatro Lázaro Peña, la CTC, de manos de su secretario general y miembro del Buró Político del Partido, Salvador Valdés Mesa, le hizo entrega del Sello Conmemorativo Aniversario 70 de la CTC; mientras que en la sede del BNC, el 20 de agosto, la secretaria general de la FMC, Yolanda Ferrer, acompañada de miembros del

Secretariado Nacional de esa organización, le hizo entrega de un bello diploma de reconocimiento, en el que poéticamente se entrelazan las imágenes de Alicia y de la heroína Vilma Espín, fundadora y presidenta de esa organización hasta su fallecimiento.

El 20 de octubre, Día de la Cultura Nacional, en el Pabellón Cuba en La Rampa habanera, Alicia fue condecorada por la más joven generación de artistas cubanos, agrupados en la AHS, con quienes compartió animadamente en el espacio que, bajo el nombre de *Encuentro con...*, condujo la periodista Magda Resik.

Durante la celebración del 22 Festival Internacional de Ballet de La Habana, que la tuvo como centro de sus actividades, la Alonso recibió también múltiples homenajes. El 30 de octubre, en ocasión de las presentaciones del American Ballet Theatre (ABT), fue abierta en el vestíbulo del Teatro Karl Marx una bella exposición titulada *Alicia Alonso y el ABT: retratos en familia*, que recoge momentos trascendentales de su estancia como máxima estrella de la compañía norteamericana. El 3 de noviembre, fecha del debut del conjunto, al finalizar la función la Alonso recibió el tributo de su director Kevin McKenzie, quien rodeado del resto del elenco, le agradeció sus aportes a la historia de esa compañía y, posteriormente, le hizo entrega de un bello ramo de flores.

El 31 de octubre en el Museo Nacional de la Danza uno de los invitados especiales del Festival, el gran bailarín ruso Vladimir Vasiliev, le hizo entrega del Premio Galina Ulánova, que concede la Fundación que lleva el nombre de la ilustre bailarina; mientras que el día 5 de noviembre en el mismo sitio, el ministro de Cultura Abel Prieto le haría entrega de la Medalla José Lezama Lima, emitida en ocasión del centenario del gran escritor cubano.

La noche del 20 de diciembre, víspera del onomástico, en la Sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana se efectuó la gala homenaje, dirigida artísticamente por Raúl Martín, en la que participaron destacados representantes del mundo artístico

cubano. El espectáculo comenzó con el estreno mundial de *Par-Alicia*, una coreografía de Tania Vergara, interpretada por los bailarines del BNC Viengsay Valdés y Yadir Suárez, con música de Frank Fernández y la apoyatura de elementos audiovisuales. Complementaron la noche actuaciones de la soprano Johanna Simón, Ivette Cepeda y el grupo Reflexión, Polito Ibáñez y su Conjunto Musical y Ernán López-Nussa y Habana Report.

Concluida la gala, entre vítores y aplausos, Alicia se trasladó al Parque Histórico Morro-Cabaña donde, rodeada de numerosas personalidades, amigos y la totalidad de los integrantes del BNC, disfrutó de un coctel organizado por la compañía que dirige y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Como simbólico final de estos agasajos, recogidos en apretada síntesis en esta crónica, en horas de la tarde del 21 de diciembre el General de Ejército Raúl Castro, Presidente de los Consejos de Estado y de Ministros, acudió a la residencia de la Alonso para rendirle un cálido tributo que combinó emotivamente el reconocimiento oficial y el cariño de todo un pueblo.

En el ámbito internacional los tributos dieron inicio en Mérida, durante las presentaciones de *Don Quijote* que el BNC hiciera en la Plaza de la Catedral de esa ciudad mexicana, para más de veinte mil espectadores, los días 26 y 27 de febrero. En esa ocasión Alicia recibió, de manos del alcalde Cesar Bojórquez Zapata, la Medalla de Oro de Visitante Distinguido y las congratulaciones de personalidades de la vida política, social y cultural del estado de Yucatán.

Francia, país donde la Alonso ha brindado su arte como bailarina, coreógrafa y directora, desde su primera visita en 1950, se sumó a los homenajes los días 23 y 24 de abril, durante la presentación de *Giselle* por el conjunto cubano, en el Centro de las Artes de la ciudad parisina de Engiens-Les Bains. En ceremonia solemne, que contó con la presencia de Irina Bokova, directora general de la UNESCO, y de Abel Prieto, Alicia

recibió de manos del Sr. Philippe Suer, alcalde y consejero de la región, la Medalla de Oro Val d'Oise. En sus palabras de elogio, el Sr. Suer hizo un recuento de los aportes de la bailarina cubana y la definió como «un ícono de la danza del siglo XX para los franceses». Por su parte, la revista *Danse*, en su edición de mayo, le dedicó un *dossier* con trabajos críticos y valoraciones realizadas por los especialistas Michel Odin, Hughes Gall, Elizabeth Cooper y Pedro Consuegra.

En España, donde la Alonso ha brindado su extraordinario arte como intérprete y realizado una larga y fructífera labor pedagógica, también se le brindaron cálidos homenajes. El primero de ellos tuvo lugar el 12 de mayo, en el Teatro El Bosque, de Móstoles, sede del Instituto de Danza que lleva su nombre, adscrito a la Universidad Rey Juan Carlos, ocasión en que le fue concedida la Distinción Lazos Hispánicos, durante la XIX edición de los Premios Nacionales Cultura Viva. Dos nuevos homenajes tendrían lugar en ese país en el mes de octubre. El primero de ellos, el día 10, se realizó en el Teatro de la Maestranza, de Sevilla, durante una función de gala en la que tomaron parte diferentes agrupaciones danzarias españolas, entre ellas el Joven Ballet de Cámara de Madrid, creado por la propia Alonso como parte de su labor pedagógica en España; Tamara Rojo y Serguei Polunin, del Royal Ballet de Londres; y una representación del BNC integrado por los primeros bailarines Anette Delgado y Alejandro Virelles. Esa noche Alicia recibiría el Premio OCIB-2010 a la Cooperación Iberoamericana, concedido por la Fundación Caja Rural del Sur. El día 12, el Gran Teatro de Huelva sería testigo del nuevo agasajo, donde le entregaron a la Alonso el Galardón a la Dedicación.

Los homenajes en la península ibérica incluyeron también el estreno del documental *Alicia Alonso, para que Giselle no muera*, del realizador Tomás García, que forma parte de la serie *Imprescindibles*, realizada por la Televisión Española.

De especial relevancia en estos agasajos internacionales a nuestra



Entrega del Premio Nacional de la Enseñanza Artística 2010

gran figura de la danza resultó el que le fuera ofrecido el 3 de junio en el Metropolitan Opera House, de Nueva York, por el ABT, célebre compañía de la que fuera miembro fundador en 1940. Luego de concluir una especial presentación del ballet *Don Quijote*, interpretado por diferentes elencos estelares en cada uno de sus tres actos, la Alonso, escoltada por Kevin McKenzie, director de la compañía, y el primer bailarín José Manuel Carreño, recibió una de las más clamorosas ovaciones que se recuerdan en ese prestigioso teatro. Como parte de los agasajos, el día anterior había quedado abierta en la Galería Magnan Met, de la ciudad de Nueva York, la exposición *Esta noche baila aquí Alicia Alonso*, que recoge una muestra del quehacer de varios pintores cubanos, inspirados en el arte y la personalidad de la gran diva cubana.

Londres, otra de las grandes capitales del mundo del ballet, donde Alicia bailara por primera vez en 1946, se sumó a tan merecidos tributos. El 15 de octubre una función de gala del Royal Ballet, en su sede del Covent Garden, que incluyó *Tema y variaciones*, creado por George Balanchine para Alicia en 1947, permitió a los artistas del ballet británico honrar a una figura muy admirada por ellos. Monica Mason, directora de la compañía, encabezó el tributo a la Alonso, quien presenció la velada en el palco real y recibió en la escena la ovación del público, escoltada por los primeros bailarines Serguei Polunin y el cubano Carlos Acosta.

Uno de los más emotivos tributos durante este jubileo por su noventa cumpleaños tuvo lugar en el Teatro San Carlo de Nápoles, célebre coliseo fundado en 1737, escenario de importantes acontecimientos en la historia del ballet, muy especialmente el encuentro entre Carlotta Grisi y Jules Perrot, de cuya unión surgiría *Giselle*, joya del romanticismo, vinculada muy estrechamente a la carrera de la bailarina cubana. La Alonso interpretó la obra en ese teatro en 1953, como máxima estrella del Ballet Theatre de Nueva York y en 1981 montó su versión coreográfica, que en esa ocasión fuera protagonizada por la gran diva italiana Carla Fracci. Durante las presentaciones del BNC en ese teatro, entre el 21 y el 24 de noviembre, se produjo un encuentro en el que serían precisamente la Fracci y Ana Razzi, otra gran estrella italiana, las que presidieron una cálida velada a la que asistieron representantes del cuerpo diplomático, el Sr. Giustino Di Celmo, padre del joven Fabio Di Celmo, muerto en La Habana por un atentado terrorista y una nutrida representación del mundo de la danza y la cultura italianas.

Otros tributos en el extranjero tuvieron lugar en el Teatro Municipal de Paulinia, en la ciudad de Campiñas, en el estado de Sao Paulo, Brasil, durante la clausura, el 31 de julio, del II Pas de Cuba, evento pedagógico dirigido por los maestros cubanos Félix Rodríguez y Miguel Rodríguez, que reunió a alumnos y profesionales de la



danza de varias regiones de Brasil. En la ciudad de Miami, Estados Unidos de América, la Fundación Apogeo le concedió una Placa Conmemorativa y organizó un conversatorio sobre su trayectoria artística; y en la ciudad de Hamilton, Canadá, también fue condecorada durante las presentaciones de *Cascanueces*, por el BNC, entre el 9 y el 12 de diciembre.

El último de los tributos a nuestra *Prima Ballerina Assoluta* por su especial aniversario tuvo lugar el 2 de agosto del presente año 2011, organizado por destacadas personalidades de la vida política y cultural de la Federación de Rusia, como muestra de la alta valoración que se le tiene en ese país, cuna de una de las más antiguas y sólidas *escuelas* de ballet. El homenaje tuvo lugar en la sala del Teatro Bolshoi de Moscú, escenario donde la Alonso debutara el 18 de enero de 1958 con una actuación que le permitió ser la primera bailarina del continente americano en actuar como artista invitada de los principales teatros de la antigua Unión Soviética. La gala dio inicio con la proyección de un material fílmico que recoge fragmentos de memorables actuaciones suyas, así como sus saludos en la escena del Bolshoi durante su primera visita. En ella tomaron parte un conjunto de primeras figuras del BNC, entre ellas Viengsay Valdés, Anette Delgado, Sadaise Arencibia, Yanela Piñera, Alejandro Virelles, Dani Hernández, Osiel Gounod y Arián Molina; y los prime-

ros bailarines del Bolshoi Svetlana Sajárova y Andrei Uvarov. Vladimir Vasiliev, una de las figuras históricas del ballet ruso, y Azari Plisetski, también miembro de ese afamado teatro, quien por diez años integrara las filas del ballet cubano, encabezaron el tributo a cortina abierta. Andrei Bisiguin, Viceministro de Cultura, hizo entrega a Alicia de un Diploma de Reconocimiento por su invaluable contribución a la cultura universal. Flores y una interminable ovación pusieron final a tan hermoso y merecido jubileo.



Un tejido de voluntad

Roxana Pineda

Tomado de *La Jiribilla digital*, en http://www.lajiribilla.cu/2011/0507_01/507_10.html.

EL PROYECTO MAGDALENA nace en Gales, Reino Unido, en 1986. Está cumpliendo este año su aniversario veinticinco. La fundadora, Jill Greenhalgh, quería calmar el ímpetu de su rabia y creó un espacio donde la voz de las mujeres de teatro pudiese sentirse protegida. No se trata de una secta ni de una asociación con presidenta, oficina, productoras y autos en los que moverse de reunión en reunión. El Proyecto Magdalena trabaja como una red, un tejido que se reproduce por la voluntad de estar y participar, y que, con algunas reglas no escritas, promueve, protege y abre espacios de encuentro y debate

sobre el teatro contemporáneo hecho por mujeres en diversas partes del mundo.

La fuerza del Proyecto Magdalena está en esa estructura, que funciona con autonomía y permite que los encuentros se multipliquen y se abran a las urgencias y necesidades de cada lugar donde ocurren. Después de veinticinco años, el Proyecto Magdalena se ha convertido en una red muy fuerte, donde las preguntas sobre el oficio y la invención de un lenguaje para abordar la naturaleza de los procesos son aspectos priorizados y temas que se deben enfrentar.

El centro del Proyecto Magdalena está en el trabajo teatral, en la diversidad de miradas artísticas y propuestas de indagación sobre el lenguaje; también en las relaciones de transparencia entre el oficio y los contextos en que se producen, así como en la capacidad para generar acciones desde el universo del teatro hecho por mujeres.

El Proyecto Magdalena insiste en la necesidad de que las mujeres del teatro construyan sus propios discursos y encuentren el lenguaje particular para nombrar los procesos que van tejiendo a lo largo de su experiencia. La transmisión de esa experiencia y los modelos pedagógicos alternativos,

junto con el modo específico de reunión para producir espectáculos, son otras zonas de interés del Proyecto Magdalena. Este trabaja tanto con experiencias artísticas ya reconocidas y de prestigio a nivel internacional, como con las más jóvenes, para crear relaciones de intercambio que no quieren reproducir jerarquías, sino propiciar un diálogo movilizador, un amparo artístico que estimule el crecimiento personal de las que comienzan a andar el camino del teatro.

Los encuentros del Proyecto Magdalena se diseñan con autonomía por quienes dirigen cada convocatoria. Generalmente se hacen programaciones de espectáculos, conversatorios, talleres y demostraciones de trabajo, según decidan sus organizadoras. Pero cada propuesta lleva un sello individual, pues prioriza alguna zona de interés dentro del campo del oficio o algún tema social vinculado a las condiciones de vida concretas de las que en cada lugar hacen su teatro.

Lo importante es crear estructuras de verdadero diálogo, un espacio de tiempo que permita realmente confrontar y visibilizar el trabajo realizado por diferentes mujeres, y hacer que esas diferencias de texturas, ritmos,

FOTOS: CAROLINA VILCHES



Ruta de Inauguración

intensidades, cualidades energéticas y necesidades de expresión encuentren una zona franca para poder mostrarse y dialogar sin una censura previa, sin el establecimiento de una jerarquía que, como ocurre en el mundo conocido, decide qué vale más o vale menos, dónde hay verdad y dónde no.

En enero del año 2005 realizamos la primera convocatoria de Magdalena sin Fronteras en Santa Clara. La decisión de hacer en Cuba un evento de esa magnitud me pareció un sueño y una posibilidad retadora. Siempre me he sentido atraída por crear espacios donde compartir, dialogar y confrontar experiencias. Diseñar estructuras de encuentro que contengan una propuesta de participación y obliguen de forma natural a discutir en una zona franca, una zona donde no hay jueces ni sabios, una zona de horizontalidad donde al decir de Borges no importa de qué boca sale la verdad, una zona que al igual que el Proyecto Magdalena proteja la voz de los que no la tienen, y haga circular la información, la historia, las referencias de un modo de hacer que huye del pensamiento establecido para adentrarse a través del trabajo concreto, en otras formas de relación y de lenguaje. La búsqueda de una mirada descolonizada, una forma de concebir la vida del oficio que huye de la banalidad, del oportunismo y el marasmo artístico, y que también puede reconocer en lo diferente, en lo otro, una alternativa, una posibilidad de ser. Alejarse de zonas trilladas es siempre muy difícil, reconocer cómo se esconde lo superfluo tras una máscara de supuesta actitud transgresora, lo podrido detrás de lo maduro, lo malsano detrás de lo juvenil, lo disparatado detrás de lo establecido, y se hace complejo el acto de organizar encuentros donde

podamos hablar sin trampas, es decir, mostrar lo que hacemos, lo que queremos detrás de las acciones, lo que intentamos fijar en imágenes, lo que soñamos que otros imaginen o vivan. Pero es absolutamente necesario tejer espacios así. Por eso desde el año 2005 dirijo Magdalena sin Fronteras con mi equipo de trabajo, el Estudio Teatral de Santa Clara. Es un encuentro asociado a la red del Proyecto Magdalena, que ha realizado tres ediciones y que con carácter trianual realizamos en la ciudad de Santa Clara, siempre entre el 8 y el 18 de enero.

Hay muchas razones que podrían justificar un encuentro como este. Santa Clara, desde la periferia, pasa a ser centro teatral por el peso de una programación que reúne en diferentes salas de la ciudad espectáculos y demostraciones de trabajos, videos y *performances*, intervenciones en espacios de interés social, conferencias, talleres. El peso pedagógico de los talleres liderados por maestras de la escena mundial, actrices y directoras de una amplia y reconocida trayectoria en el teatro contemporáneo, muchas de ellas integrantes de grupos míticos del teatro latinoamericano y europeo, permite compartir y sembrar referencias, plantar un debate sobre modelos de formación y procesos de invención, el trasiego de una sabiduría que, puesta en espacio, permite el conocimiento de otras vías de creación, permite la apertura hacia nuevas interrogantes, permite estimular zonas dormidas o enmudecer gritos vacíos de sentido, permite una batalla técnica y conceptual y, sobre todo, la posibilidad de sembrar la inquietud, la curiosidad, la capacidad de hacerse preguntas y buscar respuestas personales, pero siempre a través del trabajo concreto, a través de accio-

nes precisas que tienen que llevar la marca de nuestra entrega y sacrificio personal. Magdalena sin Fronteras ha creado y defendido esa zona franca de la que antes hablé. Por diez días la ciudad se vuelve un hervidero de teatro protagonizado por mujeres, y cada vez con más fuerza hemos logrado que el diálogo horizontal devuelva a las que participan una experiencia útil en su vida profesional; a veces, sin quererlo, también en su vida personal.

Inmersa en la tercera edición de este encuentro, que en los instantes en que escribo está a punto de culminar, pienso qué es lo que más me empuja a sostener un evento así. Quisiera encontrar una imagen que me ayudara a definirlo, una imagen que pudiese nombrar su complejidad y su fragilidad, lo que lo hace furiosamente necesario y lo que me hace defenderlo a pesar de la carga de trabajo que implica o las dificultades que nos impone. Seguramente tiene que ver con la protección de mi grupo y su filosofía de vida, con el impulso para inventar acciones que hagan circular nuestra experiencia y validen desde el trabajo artístico una actitud cultural que va a contracorriente de lo que el mundo contemporáneo impone. Somos víctimas de una forma de pensar y existir que cada vez más nos separa de lo humano del ser, y esa minoridad se expresa también en el afán de ser novedosos a toda costa, en el afán de epatar, muchas veces desde la ignorancia, muchas veces desde la disidencia de todo compromiso que no sea nuestra preciada persona pública. También corren tiempos donde el pensamiento, el grupo, la investigación teatral pueden correr el riesgo de concebirse como actitudes pasadas de moda; como si la hondura y la capacidad de trabajo pudiesen pasar

de moda, como si la búsqueda de un lenguaje pudiese pasar de moda, como si el compromiso con lo que hacemos pudiese pasar de moda.

Esas son algunas de las razones visibles, también porque me gusta tener cerca personas en las que creo, y artistas mujeres que con su energía y experiencia pueden proponer referencias y modos de asumir el trabajo que quizá, en algún momento, pueden despertar a alguien. Las razones no visibles deben quedar ahí, en el silencio, porque es también esa energía subterránea la que en la práctica permite un fluir sin interrupciones y hace posible cada vez más ahondar en los detalles.

Siempre cuido mucho que actrices, directoras, estudiantes de teatro, críticas e investigadoras, artistas de todo el país, lleguen a esta ciudad y puedan conocer y compartir, asombrarse y cuestionarse, y se lleven siempre alguna experiencia que no las deje indiferentes; es mi manera también de luchar por lo que creo y de seguir echando arena en la maquinaria de lo establecido.

Esta edición de Magdalena sin Fronteras me hace feliz porque siento y veo con mucha claridad que un halo ha rondado a todos los participantes, y esa energía no nos dejará indiferentes. De todas formas, lo más importante no es el encuentro en sí.

Lo más importante es si seremos capaces, todos, de convertir esa energía en acciones, y que esas acciones lleven la marca incandescente de nuestra visión personal.

Para que reine la confusión entre los jóvenes, para que no aprendan a ser conservadores antes de tiempo, para que se arriesguen y quieran hacerse preguntas y aprendan a hacerse preguntas, y no se conformen con las reglas que anulan la posibilidad de cultivar alas; para que las personas que amo puedan llegar otra vez y encontrarse en mi pequeña ciudad y entre anécdotas, batallas y mucho trabajo repasemos las coordenadas de lo que ahora mismo somos; para que alguien se salve, para que mi grupo siga soñando y combatiendo, para que en Cuba circulen estas experiencias y dialoguen con nosotros, y para colmar mi deseo de mantener estos pequeños espacios como oasis

en medio del desierto de la vida, es que decidí hacer otra vez Magdalena sin Fronteras. Y por todo eso, como en acto de confusión bendita, como respuesta irreverente a las normas de conducta que imponen un modelo pedagógico «correcto», es que decidí escoger el tema: «Investigación y procesos de trabajo», sabiendo por experiencia que la creación y la transmisión de esa experiencia es más útil y profunda mientras más se aleje de normas y panfletos, mientras más huya a los ABC inventados siempre por alguien que necesita validar su pequeño espacio de poder.

Ojalá que el año 2011, en que se cumplen los veinticinco de vida del Proyecto Magdalena, se abra en Santa Clara con la fuerza y la delicadeza de las mujeres que siguen desde sus territorios personales tejiendo esta inmensa red donde hay huecos para todas y todos.

Visita al asilo San Vicente de Paúl, Proyecto Querida Abuela



Resistencia a la invisibilidad

Tomado de *La Jiribilla* digital, en <http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_08.html>

Jill Greenhalgh

¿QUIÉN PUEDE PENSAR QUE después de veinticinco años estamos aquí, en Cuba?

El Magdalena empezó en Gales, en 1986. Fue un festival pequeño, con muy poco dinero, con la idea de reunir a las mujeres de teatro y ver qué podía pasar. No teníamos un objetivo a largo plazo, solo estábamos llenas de energía y deseos de encontrarnos. Después de estos veinticinco años de actividad —que nunca se ha detenido—, tenemos incluso un tercer Festival en Cuba, que resulta increíble

está aprendiendo mucho —espero—. Para celebrar el aniversario, decidimos hacer un nuevo libro con el título *Legado y desafío*, dos palabras muy importantes. Es hora de pensar sobre eso y articular qué legado hemos creado para las nuevas generaciones, qué desafíos todavía continúan y cuáles debemos insistir en ofrecer a los jóvenes. El proyecto Magdalena significa mujeres haciendo teatro, cruzando fronteras que necesitan encontrarse para desafiar el aislamiento que sienten. El legado que podemos vivir brevemente es el de combatir el aislamiento, para lo cual hemos encontrado algunos muy lúcidos y sa-

rimental, que no crean ganancias. Eventos que no ofrecen ninguna ganancia para ninguna política dominante que exista en algún contexto del que tenga noticias. Esto abre muchas líneas de búsqueda sobre por qué existe tal situación. No obstante, no hemos priorizado el tiempo para desarrollar un discurso riguroso sobre este asunto. Nuestra energía, en los últimos veinticinco años, se ha concentrado en responder a los principales dilemas de esta corriente dominante de desinterés. La energía se ha concentrado en la resistencia a la invisibilidad, a través de acciones y del hacer. Mi pregunta es si hemos cometido algunos errores al no entrar en un discurso político más riguroso; pero quizás todo esto fue resultado de un instinto vital.

Este es mi dilema en el aniversario veinticinco: verdaderamente, veo a muchas amigas y colegas de mi edad —algunas de ellas con una larga vida de trabajo—, cansadas, todavía aisladas, económicamente inestables. Continuamos viviendo en los márgenes e, incluso, volviéndonos más invisibles, casi transparentes.

Es el asunto más importante sobre el que debemos reflexionar porque será lo mismo para las próximas generaciones, en los próximos veinticinco años. Honestamente, no sé sobre qué pistas está la nueva generación. No sé si están deseando mayor visibilidad y reconocimiento por las autoridades establecidas o si, de algún modo, como mi generación, quieren aún mantenerse en los márgenes y transformar este obstáculo en una ventaja, como creo que lo hemos hecho nosotros. Esta es una de mis preguntas: ¿hemos sido suficientemente visibles en el discurso feminista político o hemos sido inteligentes al mantenernos fuera de él? Reflexionemos. El Magdalena es para eso.



Intervención de Jill Greenhalgh, fundadora del Magdalena Project, sobre los 25 años del Magdalena Project

por tratarse de mujeres debatiendo sobre su trabajo.

En el último año, se realizó dos veces el Festival Magdalena en Brasil, en Taiwán, Colombia, Perú, Australia, Italia: todo en un año. Una pequeña idea puede expandirse eficientemente, aun cuando eso no era necesariamente lo que estábamos tratando de hacer: no había un plan, no había *marketing* ni dinero; además, había muy poco interés fuera de las mujeres que dijeron «yo quiero ir» y, de hecho, esa situación continúa. Después de veinticinco años de un trabajo global enorme, de reuniones organizadas en todo el mundo con personas de muy poco dinero, que han involucrado a miles de mujeres que hacen teatro, aún el *establishment* no está interesado. ¿Por qué?

El Magdalena es muy joven, veinticinco años es el principio de una vida. Ya es un adulto, pero todavía

gaces trucos de cooperación. Como una comunidad de mujeres artistas, hemos sido inteligentes. En algunos sentidos, hemos abrazado la marginalización, hemos dicho «bien, nosotras jugamos allí, ustedes juegan en el medio, nosotras iremos por aquí y haremos lo que queramos». Pienso que el proyecto Magdalena ha viajado mucho más lejos que la mayoría de las instituciones que conozco. Espero no ser vanidosa, pero debemos hablar un poco más sobre nosotros mismos.

Voy a citar un fragmento de mi contribución al nuevo libro:

Toma tiempo y energía hacer que nuestros eventos sucedan porque los poderes culturales que se mantienen todavía no tienen un interés particular en estos, aparentemente separatistas, potencialmente feministas, con una asunción expe-

Proyecto Magdalena, un sitio donde conquistar la vitalidad

Tomado de *La Jiribilla* digital, en <http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_03.html>

Geddy Aniksdal, visita al asilo San Vicente Paúl



Geddy Aniksdal

EN SU ÚLTIMO DISCURSO, uno de mis maestros dijo que nosotros podíamos –y destaco «podíamos»– pensar estos encuentros como un lujo. Es un lujo para nosotros poder salir de nuestra rutina diaria y estar aquí juntos; es un día sagrado. Podemos dedicarlo a algo que es más grande que nosotros y creo que este Festival, el tercero, es una de esas

cosas. Me quito el sombrero para agradecer a Roxana, a su equipo de asistentes y a toda la buena voluntad en Cuba que ha hecho posible este tercer encuentro.

¿En qué estaba pensando? A la edad de veinticinco años empecé en el teatro. Estaba pensando en la humanidad dentro de la profesión, estaba pensando en la resistencia, sin convertirme en mártir, estaba pensando en calidad y detalles, estaba pensando en humanidad y conocimiento, estaba pensando en desarrollo, deseo de desarrollo, estaba pensando en la fuerza de la cooperación.

Hay otra frase de este mismo maestro que dice que, además de ser parte de lo establecido, algunas personas eligen tener una vida secreta. ¿Quién quiere hacer el pastel y quién quiere comerse el pastel? Voy a contar dos pequeñas historias que son parte de mi contribución a un nuevo libro que hemos editado sobre el Proyecto Magdalena. Espero que una de ellas tome lo que hemos llamado «el punto de vista humanista» y la otra, el de la profesión. Creo profundamente que somos una mezcla de ambos.

Había una vez una mujer que trabajaba en un asilo de ancianos en Dinamarca. Se preocupaba mucho por las mujeres que estaban dementes, quería regalarles algo que experimentar en la vida, quería montarlas en un globo. Tenían noventa años de edad, no podían caminar o hablar o recordar, y costó diez mil euros hacer posible esta expedición. Ella habló con todas las personas que tenían dinero para pedirles, si les era posible, que contribuyeran para poner a estas mujeres dementes en un globo. Obtuvo el financiamiento de la



FOTOS: CAROLINA VILCHES

última persona con la que habló, pero esta, a su vez, preguntaba: «¿por qué quieres llevar a cinco mujeres al cielo cuando ellas no van a poder recordar que estuvieron allí?». Y la mujer respondió: «porque sonríen y ríen mientras están allá arriba».

La expresión favorita de uno de los compositores con que trabajamos a menudo es «emociones». Él dice que uno sabe si el trabajo las tiene: cuando la emoción está allí, sabes

que está y entra, tiene vida propia y un agradable fluir. ¡Hay tantas expresiones para describir esto! Es lo que trato de encontrar en mi trabajo teatral: un regreso al antiguo ritual de la última noche de verano, de reuniones espontáneas entre familiares y amigos, jóvenes y viejos, en un espectáculo donde solo hay participantes, donde el encuentro se dirige a sí mismo, escribe su propio camino, y no hay bien ni mal.

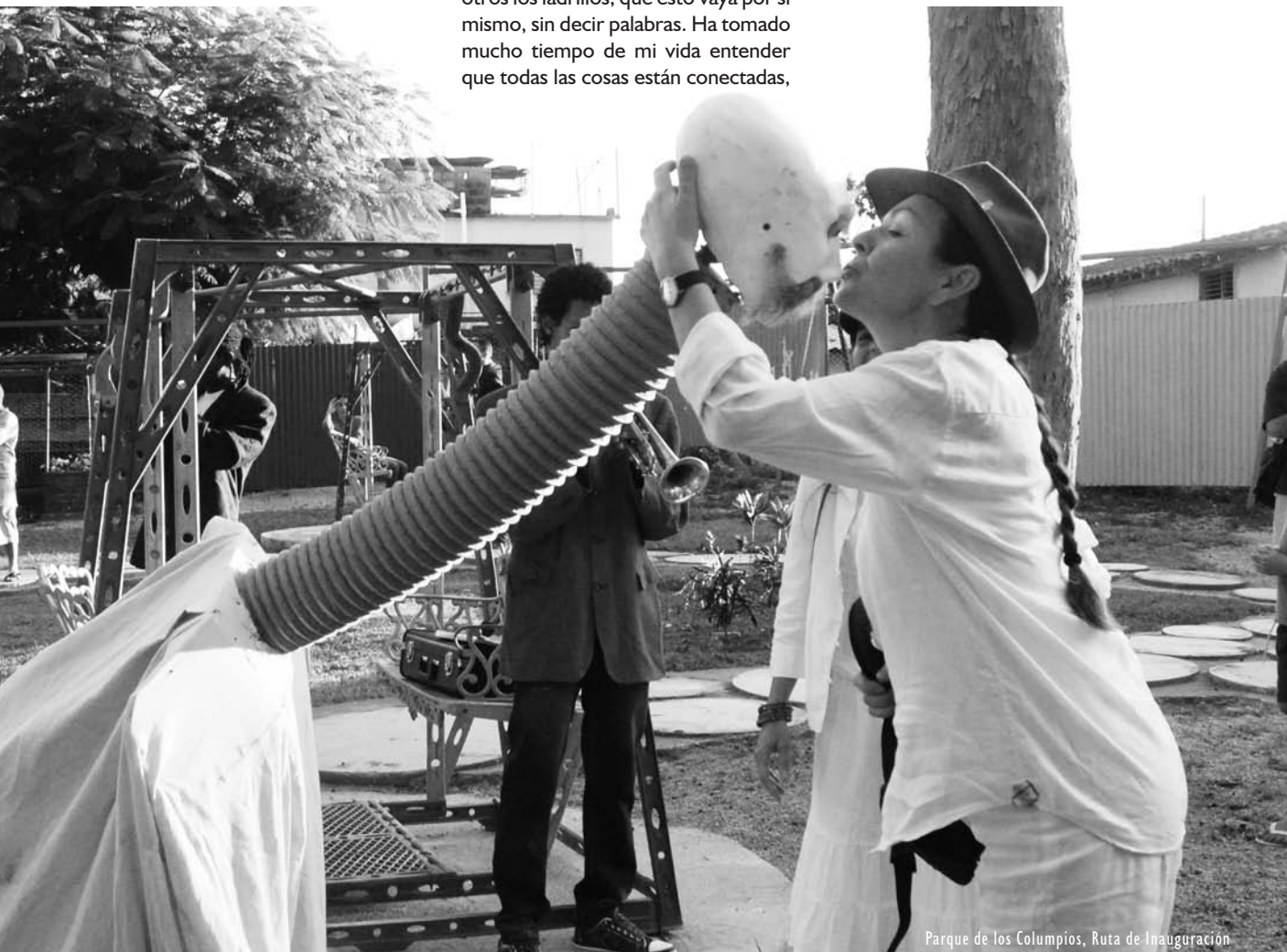
Para entender esta misteriosa y sencilla vía de interacción, de ser –que es casi imposible de recrear sobre el escenario–, ha sido desde el principio una línea directriz de mi trabajo encontrar o (re)experimen-

tar este fluir, esta emoción, la fiesta que se dirige a sí misma en sus idas y venidas, comiendo, bebiendo, riendo y llorando. Esta puede ser una fiesta del sábado por la noche, donde comer y beber suceda sin que alguien sepa cómo y dónde, y mientras sientes que están todos juntos, también te involucras y le hablas al vecino de la puerta de al lado que está sentado junto a ti en la mesa –de modo que no observa realmente la habitación completa–. ¿Quién no daría todo por este fluir?

Cuando todo va bien, cuando una cosa solo sigue a la otra, el fluir es mucho, el fluir de estar en un grupo donde las tareas tienen que suceder en un tiempo. Que tus manos sean buenas para hacer, el pasarse unos a otros los ladrillos, que esto vaya por sí mismo, sin decir palabras. Ha tomado mucho tiempo de mi vida entender que todas las cosas están conectadas,

y que mi trabajo –nuestro trabajo– es hallar y hacer las conexiones.

Dejé mi pueblo de la clase obrera para ir hacia el gran mundo en busca de trabajo, experiencias de distintos tipos –tipos que todavía no puedo identificar–. No sabía qué era lo que podía hacer o a dónde quería pertenecer, solo lo que no quería hacer. Esta vía negativa –que creo también funciona para el Proyecto Magdalena– involucra un largo proceso de incertidumbre, pero el contacto es una búsqueda mientras lo continúas viendo. El fluir, la emoción, el gesto, el movimiento, el pulso tienen que estar vivos, y el Proyecto Magdalena es un lugar donde podemos tratar de conquistar esa vitalidad.



Parque de los Columpios, Ruta de Inauguración

Conocer a mi abuelo, de María Isabel Bosch, Tibai Teatro, República Dominicana

El teatro: exorcismo y transformación

Tomado de *La Jiribilla digital*, en <http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_07.html>

María Isabel Bosch

SOY DOMINICANA. MI FORMACIÓN como actriz transcurrió en ese país, pero las ganas de búsqueda me llevaron a España, donde viví algunos años. Allí siempre hice papeles de prostituta: claro, era «dominicana». Un maestro que tuve, al que llamaban El Ruso, me dijo que volviera a América, pues aquí hallaría lo que buscaba. No le entendí muy bien, pero a los tres meses decidí volver. Terminé en Buenos Aires, donde ha transcurrido mi trabajo como artista y mis caminos como ser humano.

En Argentina conocí a aquellas compatriotas que llegaban desde mi país con hambre, con frío, asustadas, sin papeles, amenazadas. Al principio, no comprendía lo que estaba sucediendo con ellas pero con el tiempo conocí de dónde venían aquellas lágrimas. No había muchos dominicanos en Argentina –algunos estudiantes, empresarios–, pero de repente llegaron diez mil mujeres dominicanas a la ciudad, que habían sido traficadas para la explotación sexual. Todo eso se me quedó muy dentro, corroyén-

dome. Salían en los medios de prensa todo el tiempo y yo sentía que, como artista, tenía que hacer algo. Cada vez eran más y más.

Primero comencé a escribir unos textos en forma de cartas, como si yo fuera una de esas dominicanas y le contara a un amigo de mi suerte en Buenos Aires. Las historias que escribí no eran reales, pero estaban basadas en entrevistas que sí les hice a esas mujeres. Sin embargo, llegué a Dominicana con mis cartas, para publicarlas, y a nadie le interesaron: «usas el argot para comunicar las ideas de los personajes, no es comprensible», me decían. ¿A quién le interesaba la suerte de una «puta»? «No me digas que ellas no sabían a lo que iban...».

Lo que me mutilaba no era que esas mujeres fuesen prostitutas, sino que habían sido traficadas y sus sueños –cuales fueran– vulnerados. Cada vez me sentía con más veneno dentro. Así empecé a hacer una investigación más profunda: fui a prostíbulos en Santo Domingo, me entrevisté con familiares de las muchachas, continué buscándolas en Buenos Aires. Con

toda esa información yo –una «niña de papi y mami, nacida en casa de artistas y escritores– supe por primera vez que mi país, República Dominicana, era el cuarto exportador de mujeres para tráfico sexual en el mundo. Supe también que el dos por ciento de la población femenina dominicana estaba siendo prostituida y traficada en el extranjero.

Decidí entonces que ese arte que me acompaña y me sirve de expresión desde que era niña podía ayudarme a comunicar toda aquella experiencia acumulada. Mientras lo intentaba, comencé a padecer de una enfermedad con la cual vivo, y tuve que posponer el proyecto. Luego de un año lo retomé, adaptándome a mi nueva condición física, y me encuentro, al poco tiempo, con mi nuevo grupo –Tibai Teatro– haciendo funciones en Dominicana para todos los pueblos de mayor éxodo de estas mujeres. Aún no soy capaz de explicar con palabras lo que viví en estos lugares: la mayoría de los espectadores eran hombres o niños o abuelas; mujeres en edad adulta no había, estaban dispersas desde Australia hasta Japón.



En la medida en que el proyecto fue madurando, incorporamos también foros de discusión. De repente, tuvimos la maravillosa oportunidad de ir a Europa, precisamente a las ciudades de mayor recepción de estas mujeres. Por primera vez, podíamos actuar para ellas. Aquellos lugares eran de todo tipo: salones, conservatorios, uno o dos teatros en España, Italia, Suiza, Alemania... Una de las presentaciones tuvo un significado especial. Cuando ya me sentía agotada, luego de tantas funciones, llegamos a Zurich y casi desisto de hacer el espectáculo cuando vi el estado en que se encontraba el lugar, pero Diego, mi compañero de vida

y también mi *partenaire* en el grupo, me dijo: «precisamente hoy, ahí afuera, está el público para el que escribiste tus cartas». Es lo más inolvidable de todo cuanto he hecho en mi vida. De alguna manera, aquel grupo de mujeres terminó, junto con nosotros, gritando cada vez más alto: «¡tengo derecho al vino, al aceite, al museo, a una azucena!». Y yo, en el medio de la audiencia, diciendo mi parlamento: «tengo derecho, tengo derecho»; mientras me rodeaban, me alzaban y me decían: «¡sí, tengo derecho...!». Hasta que no pudimos más.

Llego a este país, a Cuba, con todo ese tránsito. Lo que presenté en Santa Clara es el resultado de otra experiencia de vida. Tengo el honor de ser la nieta de Juan Bosch, el padre de mi padre –con quien no me crié–, importante escritor y político dominicano. Desde muy joven, con una sensibilidad especial, mi abuelo luchó con el movimiento antitrujillista, y gran parte de esa lucha la hizo desde Cuba.

Juan Bosch fue maestro de García Márquez, pero tuvo que abandonar la literatura para dedicarse a esa veta política tan fuerte. Fue el primer presidente democrático en mi país, aunque solo duró siete meses. El mismo gobierno que nos fue extirpado en un golpe. Sin embargo, dejó escritos muchos libros de historia, sociología y pensamiento político.

Mi contacto con él fue corto. Me vio actuar, pero al hombre maravilloso que todos me cuentan no lo conocí. A mis dieciséis años él enfermó de Alzheimer y se hizo muy difícil la comunicación. *Conocer a mi abuelo*, el espectáculo que decidí presentar en el Magdalena de Cuba, no es más que mi forma de sustituir esa carencia. Leí mucho sus cuentos y sus escritos de todo tipo. Fue maravilloso... Me decía todo el tiempo: ¡este fue mi abuelo! Elegí tres cuentos para escenificarlos entre ellos, uno que me fascinó de pequeña: «Dos pesos de agua».

Presentar aquí *Conocer a mi abuelo* ha sido una experiencia especial. Decir las palabras de mi abuelo en Cuba ha sido como retribuir el amor que esta tierra le tuvo y también de

continuar esa relación tan hermosa que él mantuvo. Me encanta ver cómo las circunstancias materiales no son obstáculo aquí sino que se hace, se crea y se vive con un espíritu envidiable.

Estos dos espectáculos son, a grandes rasgos, parte de lo que soy. Desde hace algunos años vivo con una enfermedad neurológica que lleva un tratamiento muy fuerte, pero creo que volví a la vida gracias al amor de mi esposo, al Tai Chi y al teatro. Ahora tengo a mi hijo, y la enfermedad se me ha vuelto como los tres cafés que un amigo dice necesitar para vivir cada día. Tengo motivaciones. El resto es solo una anécdota más.

Ensayo cada día hasta que el cuerpo me lo permite. Mi trabajo es minucioso, mi bastón es tener siempre claridad en lo que quiero hacer. Me enamoré del teatro a los nueve años, con una obra que ni siquiera entendí. Fue un amor a primera vista. Tengo



ya treinta y siete años y no conozco un medio de comunicación que lo supere. El teatro es transformador: personalmente, me han transformado espectáculos que he visto, y también es una forma de exorcizarse uno mismo.

No sé si he hecho algo para que el tema de las mujeres, de la prostitución y el tráfico termine, pero sí muchas chicas de mi país se me han acercado, luego de una función, y me han dicho: «yo me iba, ya no me voy». Hoy mi país es el primer exportador de mujeres en el mundo. La situación empeora, pero si con mi obra logré que una sola de esas mujeres se enterara, al menos, de la realidad que iba a vivir, estoy satisfecha.

Cambios y permanencias en nuestra pequeña historia

Julia Varley

Presentación del libro *Piedras de agua*, de Julia Varley



FOTOS: CAROLINA VILCHES

VIAJABA A SANTA CLARA

para el III Festival Magdalena sin Fronteras en el carro especialmente puesto a tal disposición por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y por su director Julián González Toledo. Iba con Geddy Aniksdal, del Grenland Friteater de Noruega, y con Raquel Carrió, del Teatro Buendía de Cuba. Con Raquel tenemos tradición de conversaciones en carro, así que, como siempre, el viaje iba más rápido de lo esperado. Mirando a través de la ventana podía notar ciertos cambios desde mi último viaje a Cuba, para el segundo Festival Magdalena, en 2009. En la autopista había carteles que señalaban las distancias y las salidas, varias estaciones de gasolina con bares y no tantas personas en la ruta haciendo *autostop*. Había campesinos que vendían queso y fruta. En un momento, nos pasaron cincuenta carros blancos sin chapa, «chinos», me dijeron, «van a Santiago». Pero no todo había cambiado: itodavía era posible girar y cambiar de dirección en el medio de la autopista!

Nos paramos en un puesto de gasolina. Teníamos hambre, también el chofer; la idea era tomar un

bocadillo y un café antes de llegar a Santa Clara para el inicio del evento. Otro lujo que no habría sido posible algunos años atrás. Raquel, que en este período sufre de presión alta, prefiere una cerveza como sustituto del cigarrillo que intento sacarle de la boca. Mientras descansamos, escuchamos algunos músicos locales que tocan el tan conocido son cubano. Una guagua se detiene en el mismo puesto. Empiezan a bajar mujeres: Cristina Castrillo de Argentina; Bruna Gusberti de Suiza; Déborah Hunt de Puerto Rico; Patricia Ariza, Beatriz Camargo, Emilce González y Clara Inés Ariza de Colombia; Susana Nicolalde y Verónica Falconi de Ecuador; Mercedes Hernández y Violeta Luna de México; Parvathy Baúl de India; María Isabel Bosch de Santo Domingo; Andrea Lagos de Chile; Sista Bramini, Camilla Dell'Agnola y Selene d'Agostino de Italia y muchas cubanas de todas las generaciones, además de todas las que nos esperaban en Santa Clara; y luego, por la noche, llegarán Jill Greenhalgh y Sara Penrhyn Jones de Gales y Amaranta Osorio de México. Mis ojos se abren más y más frente a tantas maestras juntas. ¿Qué proyecto sería capaz de reunir tanta experiencia, sabiduría, creatividad, diversidad en una sola guagua?

Pensé: hemos usado muchos años preparando nuestro futuro y escribiendo la historia en nuestros cuerpos; ahora es el momento del presente. Hemos comenzado, sin imaginar la extensión que iba tener el proyecto, con el único interés de reunir mujeres que, según nos parecía, tenían fuerzas escondidas; luego continuamos tejiendo una red a través de los continentes e intentando dejar huellas y documentación de los eventos y ahora, abrazando a cada una de las que bajaban de la guagua, me parecía que podíamos concentrarnos en vivir el momento. Será por las muertes que últimamente han sacudido nuestros teatros que esto me parece necesario: saborear lo que

la vida me ofrece aquí y ahora; es lo que aprendí como actriz en el escenario. Incluso durante los ensayos del nuevo espectáculo de grupo del Odin Teatret, *La vida crónica*, nos propusimos recordarnos disfrutar el proceso como un privilegio raro que no sabemos si podrá repetirse. Estar en el mismo lugar con todas estas mujeres, grandes maestras de teatro e íntimas amigas, es una gracia que no se puede desperdiciar. Además, esta vez los dioses de la hospitalidad nos acompañan, estimulados por la terquedad de nuestra anfitriona Roxana Pineda: en Santa Clara estuvimos todas alojadas en el centro de la ciudad, pudimos caminar desde los teatros hasta el lugar donde se comía y dormía, desde los espacios de los talleres hasta las salas donde nos reuníamos para las charlas, desde los bares al centro, que nos permitía comunicarnos con el resto del mundo mediante internet. Sin perder un segundo, podíamos seguir nuestros ritmos individuales y al mismo tiempo compartir todas las pausas para ponernos al día sobre lo que nos había pasado desde el último encuentro y sobre los proyectos que estaban surgiendo.

¿Cuál es la motivación tan fuerte que logra reunir a estas mujeres durante diez días de asambleas, espectáculos, demostraciones, charlas —la mayoría pagando de su propio bolsillo para estar allí y trabajar? Las necesidades son diferentes según las generaciones y procedencias, pero un común denominador es el deseo de un reencuentro con el sentido de hacer teatro, con la motivación original que empujó a cada una a este oficio. Son más de veinticinco años de historia incorporada del Proyecto Magdalena, que transmitimos en imágenes, libros y acciones, pero sobre todo a través de la fuerza subliminal de la simple presencia: estar allí, estar juntas, vernos, hablar, mostrar nuestros espectáculos, teniendo la sensación de que esto tiene sentido no solo para nosotras sino también para mujeres que no conocemos y que harán teatro en lugares y tiempos distantes. Nuestra ambición no es imponernos para rivalizar con los grandes eventos



que hacen marchar al mundo por senderos de destrucción, sino un anhelo de justicia que se transmite en pequeños gestos efímeros que viven en la periferia donde nuestros teatros tienen su centro, donde reconocemos el valor de las relaciones en los grupos y con nuestros espectadores, con los vecinos de un barrio, las ancianas de la casa de al lado del Teatro Estudio de Santa Clara que visitamos siempre y los niños que con su mirada mantienen encendida una esperanza.

También esta vez durante el Magdalena sin Fronteras, como en muchos otros festivales y encuentros, discutimos sobre lo que hemos logrado, y sobre lo mucho que falta



Intervención escénica de Julia Varley, Odin Teatret y Geddy Aniksdal, Grenland Friteater

por lograr. Celebrando el aniversario del Magdalena con regalos, muestras de fotografías, improvisaciones y conferencias, podíamos ser testigos del largo camino que hemos recorrido juntas para dar espacio, confianza y autoridad a las mujeres que trabajan en el teatro, pero también nos dábamos cuenta de que aún estamos aisladas, silenciadas y circundadas por demasiada frustración.

Celebramos lo que el teatro nos ha enseñado con su práctica poética: el reconocimiento de otra manera de pensar, y al mismo tiempo compartimos la infinita tristeza y desesperación por otros dos feminicidios en la frontera de México con Estados

Unidos, justo en los mismos días del Festival. Presentamos nuestros trabajos teatrales y dimos talleres o participamos de ellos, pero por sobre todo caminamos una al lado de la otra, dándonos fuerza para continuar, orgullosos de ser tan diferentes y al mismo tiempo de sentirnos enriquecidas por el intercambio desde nuestra diferencia.

Llegando a Santa Clara veo a Roxana Pineda y a sus compañeros del Estudio Teatral vestidos de blanco para la ceremonia de apertura, que recibirá también la bendición de la diosa Ochún. Todos los integrantes del grupo tienen un sombrero con los colores de la bandera cubana,

otro regalo de Julián González y del Consejo Nacional de las Artes Escénicas: es una manera de reconocer a los organizadores en medio de las multitudes que participan en el pasacalle de apertura, con presentaciones de alumnos de las escuelas de arte, grupos de danza y músicos, jóvenes y viejos. Parece que la ciudad entera participa de la fiesta y reconoce la autoridad del Estudio Teatral que ha preparado todo. En el medio del recorrido pasamos por un pequeño parque de niños cerca del río: hay plantas, juegos, bancos. Admiro el nuevo parque: no solo funciona sino que está hecho con gusto. Algo ha cambiado en la ciudad. Se han pintado algunas casas, el Teatro la Caridad ha sido renovado y en el viejo hospital materno, luego psiquiátrico, se ha abierto una escuela de danza con dos grandes salas, con el piso de madera y un hotelito para artistas. Me pregunto qué significan estos cambios, mientras en la Isla sigue vigente la situación imposible de la doble moneda.

Cuando Raquel Carrió da su conferencia sobre el Teatro Buendía, la acompaño para hablar, como espectadora, de los espectáculos de este grupo que conozco desde mi primera visita a Cuba alrededor de 1993. En su exposición Raquel había insistido sobre la importancia de la investigación teatral, recientemente subestimada por el *establishment* teatral y académico cubano y, retomando el tema de la visibilidad cuestionado por Jill Greenhalgh en su charla sobre los veinticinco años del Proyecto Magdalena, había hablado de la capacidad del espectáculo de volvernos invisibles para vivir en la imaginación del espectador. Escuchándola me preguntaba de dónde nacía este deseo de ser invisibles en un mundo en el cual el éxito se mide a través de la visibilidad, y quería contribuir a esta visión contando mis reacciones como espectadora de cuatro espectáculos del Teatro Buendía. El primero era *La visita de la vieja dama*. Elegí comenzar con este ejemplo paradójico: un espectáculo que no había visto. Estaba programado en el Magdalena sin Fronteras y me había alegrado la idea de ver un nuevo

espectáculo con la dirección de Flora Lauten, con el texto reelaborado por Raquel sobre la base del texto original de Dürrenmatt y con los actores que conocía desde hacía tantos años. Pero durante una gira en Chicago dos de los actores decidieron no regresar a Cuba. El Teatro Buendía perdió de golpe un repertorio de cuatro espectáculos. No he visto *La visita de la vieja dama* porque un teatro de grupo, o un teatro laboratorio, es de actores, y cuando estos dejan el grupo por uno u otro motivo el espectáculo no existe más. El segundo ejemplo era *La otra tempestad*, que vi en la sala roja del Odin Teatret en Holstebro, Dinamarca. El espectáculo presentaba a Shakespeare transformado por la cultura yoruba, por los personajes de la santería afrocubana, por la tradición de teatro bufo de La Habana: todo se rehacía en resonancia con la realidad cultural y social de Cuba. Pero mi recuerdo no estaba relacionado con lo que había visto en escena, sino con Raquel y Flora, quienes miraban el espectáculo entre el público, con las manos entrelazadas y lágrimas de emoción. Estaban conmovidas porque asistían a su espectáculo en la casa de un grupo amigo, frente a espectadores que sentían tan cercanos como los de su propio teatro en La Habana. La familia de los grupos de teatro a la cual pertenecemos no conoce fronteras, incluso cuando los espectáculos son claros exponentes de la cultura local. El tercer ejemplo era *Charenton*, inspirado en el *Marat/Sade* de Peter Weiss. Estaba sentada en una de las incomodísimas sillas —otra característica de los teatros-laboratorios— de la antes iglesia ortodoxa usada como sede del Teatro Buendía. En la medida en que el espectáculo avanzaba me sumergía más y más en la silla sumida en un increíble terror. En *Charenton* se discutía el desarrollo de la revolución francesa, y el pueblo gritaba: «¡No nos interesa la revolución, queremos pan!». Están locas, me decía. ¡Qué osadía! Pero no es temeridad: el espectáculo expresa lo que el contexto y los espectadores determinan a pesar de las intenciones originales de quien lo crea. Co-

menzamos una investigación con un punto de partida o un tema y nos damos cuenta de que durante el proceso el espectáculo mismo elige una dirección, decidiendo el propio sentido y revelándolo a los espectadores con su modo de percibirlo e interpretarlo. El cuarto ejemplo era *Las bacantes* de Eurípides. La escena final concluye con una mujer encinta; lleva en su vientre la cabeza del hijo que ella misma había asesinado. Está apoyada en un árbol seco: deja correr la savia entre los dedos y dice que no quiere abandonar la tierra donde están enterrados sus antepasados.

En los Magdalena siempre es importante que asistan algunas de las fundadoras del proyecto, que estaban en 1983, o en 1986 en el primer Festival en Gales, o que participaron en otros encuentros anteriores. Ellas llevan la experiencia en sus espaldas y en sus entrañas, aunque intenten esconderla. Acá en Cuba nos llaman maestras y, en un estilo muy latinoamericano que fastidia un poco a Jill Greenhalgh por la insistencia del reconocimiento, disfrutamos de algunos privilegios: podemos entrar primero en las salas de los espectáculos, nos ponen a disposición sillas con respaldo, podemos subir antes que los otros a la guagua para elegir asientos y compañeras de viaje, nos dan una botella de agua cada mañana después del desayuno, nos preparan un cubo de agua caliente para las duchas. Además, esta vez también nos dan regalos: en nuestras camas nos esperaban una flor, un encendedor, un cuaderno, un lápiz y un programa con la tapa de color. Claramente el estilo ha cambiado. No se puede negar que las maestras tienen algo que dar. Pero ya hay otras generaciones que son maestras también. Cuando vuelvo a ver los espectáculos del Estudio Teatral, los unipersonales de Roxana Pineda y de Gretzy Fuentes, puedo observar cómo, a pesar de que los espectáculos no hayan cambiado en su estructura y montaje, algo perceptible y no explicable ha crecido y madurado. Los años de repetición e incorporación dan sus frutos. Las maestras de todas las generaciones

no son solo experiencia incorporada y los privilegios son una manera de reconocer también la importancia del proyecto que hemos creado.

Pero a lo largo del Festival me golpean dos momentos en que se presentan las mujeres más jóvenes: son jóvenes no solo para mí, que pertenezco a un grupo que ya cumplió cuarenta y siete años, sino también para Roxana Pineda, quien las ha invitado. Dos actrices, Roseli Pérez y Laura Conyedo, dirigidas por Laura Conyedo del grupo Teatro La Fortaleza de Cienfuegos, presentan la obra *Naúfragos*, y tres jóvenes, Yohana Hernández, Amarilis Pérez Vera y Alessandra Santiesteban, reunidas bajo el proyecto Tubo de Ensayo, de jóvenes dramaturgos, teatrólogos y directores, dan una charla donde intercalan videos y lecturas. La palabra que me queda de las dos situaciones es *urgencia*. Todas la repiten varias veces. Las cabezas parecen explotar de ideas, rebeldía, rechazo, necesidad, desesperación, búsqueda de futuro —con urgencia, expresando urgencias—. Pero me parece que la misma urgencia por encontrar un camino propio, distinto del que han vivido antes las maestras, corre el riesgo de saltar las fases del proceso por querer llegar a un resultado inmediato. Falta el cuerpo; es como si las ideas no desarrollaran imágenes con músculos y sangre. Yo pertenezco a la generación que ha redescubierto la centralidad del cuerpo y de las acciones físicas y vocales en la investigación teatral. En mi conferencia sobre los procesos creativos explico cómo pienso con los pies, cómo incluso mis palabras tienen raíces en la tierra que sostiene mis pasos. Me extraña ver la rebeldía que toma solo forma en las ideas. Me doy cuenta de que las jóvenes tienen necesidad de rechazar el mundo que hemos preparado incluso con nuestra rebeldía, que tiene otro sabor, y se niegan a dejar que el cuerpo piense. A mis preguntas en busca de acciones, las dramaturgas me explican que no encuentran actores dispuestos a arriesgarse con ellas. Sugiero que les propongan trabajo a actores tan viejos que ya no tienen nada que

defender y están más dispuestos a jugar. Me miran y ríen; «tal vez...», dicen. Veremos si sucederá algo en el próximo Magdalena sin Fronteras.

A pesar de mi solidaridad con las urgencias expresadas por los jóvenes, quedo convencida de que nuestra responsabilidad como mujeres de teatro es muy grande, exactamente por el conocimiento de los secretos de las acciones, del cuerpo que piensa, de la unidad entre mente, alma y músculos, de un hacer en el que las oposiciones construyen la fascinación del drama, en el que las variaciones de ritmo, intensidad, historias, tensiones, colores, referencias, hacen interesante el proceso y los resultados. Conocemos al mismo tiempo lo que se esconde en la presentación de la vida en escena y en su representación, lo que es realidad y metáfora en una acción. Intenté dar una imagen de esto cuando empecé mi charla escribiendo con los dedos de mi pie encima de una silla. Era difícil, me exigía mucha concentración, pero quería mostrar la realidad de la acción y al mismo tiempo de la imagen. Mi libro *Piedras de agua*, que fue presentado por segunda vez en Cuba durante el Magdalena, fue escrito basándome en una inteligencia que piensa con los pies: mi experiencia de actriz. El Proyecto Magdalena me ha ayudado a reconocer el valor de esta otra manera de pensar, me ha obligado a asumir la tarea de hablar y escribir, a pesar de no querer aceptar las reglas académicas dominantes. Lo hago porque tenemos que construir nuestra propia historia y lo hago porque tengo una esperanza sin ilusiones de que esto sirva para cambiar algo.

También el viejo Mejunje con su patio y bancos incómodos donde he visto tantos espectáculos tiene una nueva sala. Es pequeña, íntima, ideal para presentaciones que necesitan protección o que quieren correr riesgos. Allí veo a Yaqui Saiz y Geraiidy Brito, que presentan con títeres la historia del niño Che. Estas cubanas me conmueven con la veracidad del acento argentino de sus voces y la precisión de los impulsos de sus personajes que van a caballo, nadan,

corren, se trepan sobre el techo de la casa y sufren de asma. Me gustaría que se viese el espectáculo en Argentina. En mi cabeza empiezo a hacer planes de contactos para lograrlo –un día–. Puedo hacerlo porque pertenezco a una red que da futuro y pies a mis deseos.

Estoy traduciendo la charla de Parvathy Baúl. Es en ese momento cuando tengo la fuerte sensación de que estamos contribuyendo a un cambio históricamente importante. Parvathy habla de la relación entre maestro y alumno, del gurú y el pupilo, explicando los términos de devoción y dedicación absoluta que ella conoce en su cultura tradicional. Parvathy explica las reglas de comportamiento, los años de aprendizaje, los horarios interminables, la condición de servidores tanto de quien aprende como de quien enseña, y lo hace totalmente consciente de cuánto esta realidad es distante de la situación de las que están escuchando. Por esto es útil presentarla. Habla de disciplina a quien quiere escuchar de libertad, con la sabiduría de quien pasó por un camino de opuestos. En los encuentros de Magdalena, Parvathy ha desarrollado una confianza de improvisación aliada a su técnica centenaria, una capacidad de romper las reglas manteniéndose totalmente leal a su tradición; ha podido reconocer su conocimiento desde una visión extranjera. Esta combinación es casi única. El otro ambiente que conozco donde esto ha pasado es la ISTA (International School of Theatre Anthropology) dirigida por Eugenio Barba. Pero como ha sucedido con otras mujeres en el Magdalena, Parvathy pasó por esta combinación de experiencias sabiendo que son las mujeres las que tienen un rol central en conectar las raíces con la pretensión de realizar sueños.

Necesitando contrastar la tendencia de los últimos tiempos que no reconoce la importancia de la investigación teatral de la cual habló también Raquel, Roxana pidió a todas las mujeres invitadas al Festival que se refirieran a sus procesos creativos. Las charlas enfrentan estas problemáticas

desde puntos de vista muy distintos y Marianela González logra recoger muchos de estos testimonios en la revista online *La Jiribilla*. Violeta Luna presenta desde la contemporaneidad de sus *performances*, Mercedes Hernández desde la tradición del cuento oral. Patricia Ariza habló de las manifestaciones artísticas que incluyen a miles de participantes y de la centralidad de la creación colectiva en un grupo, mientras Cristina Castrillo se adentra en los procesos basados en la memoria. Beatriz Camargo se refiere al biodrama como lo que ella aprende de la madre tierra para atar su técnica teatral a una visión del mundo, mientras Jill Greenhalgh insiste sobre la búsqueda del silencio y el teatro como lugar de contemplación en un mundo lleno de ruido y de ritmos que corren cada vez más rápido. El tema del silencio inspira a quien usa la teatralidad en espacios públicos como acto político y viceversa. Cada charla parte de su punto de vista y a pesar de esto tengo la sensación fuerte de que cada una está hablando a la otra, contribuyendo a construir un mismo discurso. No lo hemos buscado ni decidido, pero la pertenencia a un mismo movimiento, a una red de relaciones que tiene en común una memoria incorporada, construye un diálogo que fluye de una experiencia a la otra para llegar a conclusiones que no pertenecen a ninguna y pertenecen a todas. Estando en el presente, estamos construyendo nuestra pequeña historia.





Proyecto Magdalena o el desafío de la pregunta fundamental

Emilce González

Las sensaciones

un espacio para todas nosotras...
las personas

ME SIENTO COMO QUIEN

fue invitada a un banquete y lleva con humildad el pan para la mesa, come con gusto hasta quedar satisfecha, respira profundamente y se sirve un vaso con agua. (Es de conocimiento popular que el agua limpia refresca y es saludable.) Esta es la metáfora que encontré sobre mi participación en el encuentro Magdalena sin Fronteras, organizado por el Estudio Teatral de Santa Clara en Cuba y realizado allí del 8 al 18 de enero de 2011. Quiero compartir este vaso con agua, símbolo de claridad, salud y fluidez...

¿Puedo aportar algo al Proyecto Magdalena (al banquete), que en 2011 cumple veinticinco años? ¿Por qué me siento obligada a aportar algo?... Solo puedo poner el pan que amasé con mis manos (la obra que presenté) y, claro, ¡las sensaciones! Porque es el cuerpo mi primer espacio de aprendizaje y reflexión.

I. Un diálogo a distancia con Jill Greenhalgh

No siento que el Proyecto Magdalena sea un espacio marginal por pertenecer a mujeres (no es un espacio clandestino, ni precario, y las mujeres no somos una minoría); no siento que sea una red periférica, ni anónima, sino el centro de un proceso emergente, necesario, incluyente; lo veo así porque cada mujer que participa en este encuentro tiene sus quehaceres artísticos, sus necesidades, su cultura, su manera de entender y hacer el teatro y, sin embargo, permite el encuentro de la diferencia, la visibilización de la diversidad, el tejido de los procesos creativos, el circular de la información, la creación del mito del Proyecto Magdalena. Claro, esta sensación viene de mi manera particular de entender el mundo, en la que el centro siempre es el presente, rodeado de la acción, los actos que constituyen una realidad, los recuerdos que construyen un mito y, por ello, un sistema de pensamiento. Es así como piensan los indígenas U'wa', mis ancestros. Ellos son el centro, ellos cantan para sostener la tierra, cuidan del petróleo porque es la sangre de la tierra: son el mito y la

realidad. Otra vez la metáfora... Pero es significativo para mí que en un país mítico como Cuba, lleno de austeridad, de solidaridad y de arte, se dé un encuentro de esta magnitud que, aunque no sea el centro de los medios de comunicación, sí lo es de una realidad en la que existe el interés mutuo por ser mejores seres humanos y mejores artistas.

2. Una queja... sensación pasajera

Fui invitada a un encuentro y, sin embargo, no se ofreció desde el principio entrada, café, o excusa para mirarse a los ojos e iniciar un diálogo. Es claro que el encuentro es un espacio fructífero sobre el quehacer personal, sobre las preguntas irresolubles, o las simples preguntas. Sin embargo, esta versión del Magdalena se preocupó más por las muestras, las intervenciones individuales (valiosas todas), pero que creaban un sujeto activo, participe, y del otro lado un público pasivo, una situación permanente de verticalidad en las relaciones, un cierto estatus que creaba centro y periferia, poder y exclusión (puedo permitirme estos términos políticos porque el Magdalena también es un espacio político), un espacio donde

el diálogo no tenía espacio, donde se encontraron las mentes pero no los cuerpos hacedores de las mentes, no los cuerpos que inventan lenguajes. Y sería ridícula mi queja (y quizá lo es) si no me hubiesen invitado a un encuentro de mujeres hacedoras de teatro, el arte donde el cuerpo es el centro, sin el cual el teatro no existe.

3. El punto de vista... (El término es de Cristina Castrillo.)

¿El Proyecto Magdalena tiene un punto de vista? Es una red artística y política. En el arte la diversidad es imprescindible. En la política, que haya oposición-resistencia hacia afuera e integración y unidad hacia adentro es fundamental. El punto de vista del Proyecto Magdalena desde el arte es multicultural, diverso, múltiple: en Cuba se reunieron mujeres creadoras de diferentes continentes, países, culturas, idiomas, con variadas maneras de entender y asumir la estética, la creación, el arte, los procesos de investigación. Políticamente debe existir una posición, si se asume ir solidariamente a un país como Cuba, a un encuentro de mujeres dentro de una red de mujeres... ¿Cuál es esta posición política? ¿Es importante para el Proyecto Magdalena asumir una posición política? ¿Cómo se entiende la política dentro del Proyecto? Aunque a veces los sentidos engañan, sentí que el punto de vista, tan fundamental para crear-comunicar a través del arte, estaba diluido. Por qué reunirse, para qué, dónde estaba la necesidad artística y política (quizá mi juventud me lleva a la necesidad del cuestionamiento, pero bendita juventud que me hace desconfiar de todo y me lleva a buscar, siempre).

4. La pregunta fundamental

Si no hay riesgo, se está repitiendo lo mismo

Veo, desde la experiencia personal de participar en el Magdalena sin Fronteras de Cuba, que el Proyecto Magdalena es una estructura dentro de una red de hacedoras de teatro que se ha ido solidificando con los años, y que requiere de riesgos, «no ser tan buenas Magdalenas», no «demostrar»



que se sabe tanto y profundizar más en lo que no se sabe, en lo que produce angustia, adentrarse en la fragilidad de la estructura, «tener el coraje de ir por el borde del abismo», pararse en el umbral que existe entre la representación y la presentación, entre el teatro y el *performance*, entre el arte y la política, entre la necedad juvenil de la búsqueda y la vejez y maestría del oficio aprendido arduamente, entre el dogma y la rebelión, confrontar lenguajes, debatir, dialogar, inventar remedios para el olvido, jugar, sobre todo jugar con que otra realidad siempre es posible, e inventarla; aunque en la invención nos vayamos por el abismo, vale la pena caer, vale la pena el riesgo.

5. La gratitud

He decidido emprender mi propio camino creativo. Estoy en un momento de tránsito, de iniciación, de muerte y renacimiento, preguntándome cada día y muchas veces en cada acto qué necesidad tengo de estar ligada, tejida al arte y fundamentalmente a las artes escénicas; y este maravilloso encuentro me permitió verme en el espejo de muchas mujeres: la búsqueda del silencio de Jill Greenhalgh, la perseverancia y fuerza de Julia Varley, la concreción de un

lenguaje propio y de un punto de vista de Cristina Castrillo, el arte como testimonio en la labor de Geddy Aniksdal, la inmersión en la voz de la naturaleza a través del trabajo de Sista Bramini, el coraje y los principios humanos y políticos de Patricia Ariza, la humildad y maestría de la búsqueda espiritual de Parvathy Baúl, la necesidad de encontrar la voz del mundo contemporáneo a través del trabajo de Violeta Luna, la máscara y el juego creativo en la demostración de Déborah Hunt, la claridad y la sabiduría de un camino propio por Beatriz Camargo, la fuerza trascendente de la actriz María Isabel Bosch y, finalmente (seguro olvido maestras que participaron en este encuentro) la belleza, la solidaridad, la delicadeza, la laboriosidad y la fe de Roxana Pineda, en quien encarna todo lo que es Cuba, y quien, aun en momentos de transición y de cambios enormes, abrió las puertas para preguntar y preguntarse por la dignidad del espíritu creador humano.

NOTA

I Indígenas que viven al Norte de Boyacá, en las estribaciones de la sierra nevada del Cocuy, reconocidos mundialmente por su oposición a la OXI, por las exploraciones petroleras en su territorio.

Siete pasos para la tristeza, cinco para la alegría. Magdalena sin Fronteras en su tercera edición

Yohayna Hernández

¿Esa palabra ha encontrado un cuerpo?¹
JULIA VARLEY

¿Qué te queda entonces, qué eres luego de esos aplausos?²
PARVATHY BAÚL

MIENTRAS EN 2008 PREPARABA el dossier del Magdalena sin Fronteras II tuve la convicción de que quería participar en el próximo encuentro. ¿Por qué? No sabría explicarlo con exactitud. Pero en aquellas páginas que editaba sentía una dinámica inquieta, palabras nacidas de una combinación de obstinación, fe, incomodidad, necesidad, rabia, ternura y mucha pasión por el teatro y por la vida. Más la cafetera, o la polémica de la cafetera, o la batalla de la cafetera. La cafetera real y la metafórica.

Cuando supe de las fechas de la tercera edición, del 8 al 18 de enero, le escribí a Roxana Pineda, alma de estas citas. Estaba interesada en participar y le sugerí además que valorara para la muestra el *performance* de jóvenes creadoras *Una pajita a la playita. Testimonio del joven miliciano*, perteneciente al proyecto *Tubo de Ensayo*. El espacio fue concedido, no exactamente para formar parte de la muestra, pero sí para que las creadoras participaran durante todo el encuentro y expusieran su experiencia de trabajo dentro de una intervención dedicada al proyecto.

«Investigación y procesos de trabajo» fue el concepto que estructuró la tercera edición del Magdalena sin Fronteras, con un programa que incluía charlas, intervenciones, conferencias, demostraciones de trabajo,

presentación de publicaciones, *performances*, visitas a lugares de interés social, histórico o económico y una muestra de obras de las creadoras o proyectos presentes en la cita, tanto nacionales como internacionales. Todas estas acciones, internamente conectadas, creaban una atmósfera de intercambio productiva para los participantes, siempre activos en la discusión de una idea, de un criterio, de una imagen, de una propuesta, de un punto de vista.

Dentro de la programación también se desarrollaron una serie de talleres impartidos por prestigiosas creadoras. Desde mi vinculación en uno, considero que estos funcionan como una de las acciones más valiosas del Magdalena sin Fronteras. Realmente lamenté que duraran tan poco tiempo. Tengo que confesar que cuando mi taller finalizó quedé un poco perdida en el tejido del evento. Este intercambio entre maestras y discípulos puede extenderse un poco más en el programa. Porque siento que los talleres son las brújulas del mismo: te indican un camino. Lo fui constatando durante los diez días al notar cómo las miradas de algunos de mis amigos seguían a Parvathy, a Jill, a Deborah o a Julia o a Patricia. Y mientras en las noches en el Hotel Santa Clara Libre la televisión por cable repetía: «Hay muchas maneras de matar, y hay muchas mujeres dispuestas a hacerlo. No se pierda la serie: *Verdaderas mujeres asesinas*», nosotros discutíamos sobre las verdaderas maestras o los diversos recorridos.

Y entonces llegaba mi momento: yo hablaba y hablaba de Geddy, porque mi mirada, mi cuerpo, mi mente estaban en Geddy.

Siempre hay que comenzar en un lugar³

«El trabajo personal del actor» fue el taller impartido por Geddy Aniksdal, actriz del Grenland Friteater, Noruega. El propio título funcionó como el estímulo que me hizo inscribirme, pues no conocía a Geddy ni a su teatro. Pasé el taller como

FOTOS: CAROLINA VILCHES



observadora y fue muy valioso registrar el diálogo de Geddy con actores, bailarines y estudiantes de diversas formaciones, grupos, lugares geográficos y teatrales.

Mientras los talleristas caminaban por el tabloncillo del Teatro Alánimo, el primer día, Geddy les daba una pauta muy concreta: «buscar una dirección en el espacio». «Tener una dirección en el teatro, un rumbo, es muy importante, *ir hacia algo*». Geddy hablaba en un sentido técnico, con tareas bien precisas y concretas para el actor: buscar un lugar, un punto en el espacio (en la pared, en el suelo, en el techo...) y hacia allí dirigir la voz, la mirada, el cuerpo, los movimientos. Sin embargo, era seductor pensar en el valor metafísico que se desprendía de sus pautas técnicas. ¿Ir hacia algo, buscar un lugar? ¿Qué es un lugar?

Un lugar donde puedo hablar, un lugar donde puedo moverme, un lugar donde puedo hacer cosas precisas con mi cuerpo, y entonces comenzar con el idioma teatral, que es mucho más que las palabras.⁴

Sus entrenamientos iniciaban, durante los tres días, con un ejercicio «para despertar en las mañanas el cuerpo, la mente y las sensaciones»: el *pequeño tigre*. Viene de la práctica del kung-fu y está relacionado con una interpretación de los animales. El *pequeño tigre* trabaja con los reflejos, la respiración, el peso, la concentración, la defensa y la protección. Una bella disciplina coreográfica que los talleristas practicaron día a día, de manera individual y colectiva, y que Geddy corregía cada mañana y siempre revelaba un paso más, un paso nuevo a incorporar cuando todos creíamos que ya el pequeño tigre estaba dominado.

Poner un *cuerpo vivo*, un *cuerpo listo* en la escena constituyó la mayor exploración de este taller. Y esa responsabilidad, como señala Geddy, le corresponde al actor, es su trabajo personal.

Yo creo en la dramaturgia del actor, en las búsquedas del cuerpo del actor. Su cuerpo puede pensar sin necesidad de ir a la mente. Es decir, la mente está en todo el cuerpo y el cuerpo también está en la mente. El cuerpo es una gran mente o la mente es un gran cuerpo, y esto lo utilizamos cuando hablamos en los idiomas que tenemos, pero sin pensar, o solo pensando todo el tiempo. Como cuando uno escribe: es algo que haces de forma mecánica.⁵

¿Pero cómo estar vivos o listos en un escenario? Es muy interesante cómo, en muchas ocasiones, los actores encuentran esta *organicidad* en el sentido, en los relatos, en las palabras que atraviesan su cuerpo. Cómo muchos de los talleristas ante una pauta actúan o representan ese sentido como mecanismo de legalidad.

Geddy insistía en lo contrario. Y por ello era interesante el entrenamiento que armaba partiendo del *pequeño tigre* o el juego de bádminton con los pies. Ella trataba de lograr esa presencia a partir de la concentración, la respiración,⁶ la precisión, la calidad del movimiento en el espacio, la direccionalidad. «Tenemos que estar en la tierra con el cuerpo. Relajados, pero listos.»⁷

Estos son los principios de su trabajo técnico, lo cuales posibilitan romper los bloqueos o los «manierismos» de la vida cotidiana. «Cuando trabajamos técnicamente tenemos muchas posibilidades»,⁸ porque la exploración de esas posibilidades no está en el sentido, sino en el gesto (rápido/lento; agresivo/suave; una dirección/otra dirección; peso/levedad) y luego esos gestos en el encuentro con el otro (el otro actor, el espectador, las palabras) se llenan de color (encuentran un sentido).

Otra de las máximas que Geddy enfatizaba era «menos es más». No usar más energía que la necesaria, partir de una secuencia, de un material preciso, trabajar desde la resistencia a los movimientos más grandes, la resistencia al cuerpo generalizado (implicar todo el cuerpo: la mirada, el antebrazo, la cabeza, el torso, pero con una economía de su uso). Explorar el lenguaje preciso del cuerpo, decir con este antes que con las palabras. «Cómo podemos utilizar el cuerpo en el espacio (solos y en colectivo).»⁹ Geddy insistía en el espacio de acumulación que el trabajo corporal requiere. «El sentido del cuerpo viene por acumulación. La repetición te ayuda a sedimentar un sentido.»¹⁰

Geddy partió del trabajo con cinco movimientos que de manera individual los talleristas tenían que fijar en el espacio. Luego, estos cinco movimientos se transformaron en acciones con principio y un cierre que constituía el nuevo inicio para la próxima acción. De esta manera, los actores elaboraban individualmente un material preciso (una secuencia de acciones) que ella iba variando desde el manejo de diferentes ritmos (cámara lenta, normal y rápida),

direcciones, volúmenes, ordenación y niveles.

La secuencia de acciones es el material preciso, lo planificado, lo que los actores deben mantener en su encuentro con el otro (actor). Durante este momento el resto (ritmo, volumen, etcétera) se puede variar, pero es imprescindible tener un trabajo (material) y no perderlo durante el encuentro. Era muy interesante ver cómo cuando se comienzan a combinar las secuencias de unos actores con otros desde una ordenación matemática, azarosa o hasta por simple yuxtaposición, aparecen entonces las posibles historias o relatos. Cómo algo técnico (una conciencia formal del movimiento explorada) podía llenarse de sentido a partir del contexto o de la colaboración del observador.

Generalmente en estos ejercicios los actores le hacían resistencia a ese trabajo técnico. Geddy los corregía: «están actuando». «No buscamos sentido, sino concentración, precisión y un cuerpo vivo». «Podemos llegar a la explosión, pero no hay necesidad de partir de la explosión.»¹¹ Los bailarines que pasaban el taller tenían una comprensión mucho más rápida de estos principios. Mostraban un trabajo preciso en el espacio, una conciencia de las dimensiones de este y de cómo relacionarse corporalmente, además, con los otros cuerpos presentes allí. Sin embargo, también había actores que eran muy hábiles a la hora de fijar y modular sus secuencias de acciones y muy abiertos, creativos en sus vínculos con los demás.

Luego del trabajo con estas secuencias, vino la elaboración de una nueva (ahora de gestos)¹² que fue incorporada a la primera, y también el trabajo con un texto que los talleristas también comenzaron a fijar durante los primeros días en el entrenamiento de la voz.¹³ Así quedó un material final que operó en tres niveles: la secuencia de acciones, la de gestos y el texto. Geddy planteaba que unir palabras, voz, con las secuencias de acciones y gesto era un trabajo en frío (técnico) en el que rigen los mismos principios (ritmo, direcciones, calidad de movimiento) que en el llamado

«trabajo caliente». «Los principios son los mismos, el contenido es diferente. Lo principal es estar presentes y concentrados.»¹⁴

Otra de las zonas exploradas en los ejercicios, como parte de «la calidad del movimiento», y que más dificultades traía a los actores cubanos, era el volumen de las acciones. Acostumbrados a trabajar a un ciento veinte por ciento, Geddy los obligaba a moverse en niveles más bajos. Llegó a reducir sus intervenciones al uno por ciento, al ponerles como pauta el hecho de demostrar más la intención de hacer las acciones que la ejecución de las mismas.

Es más dramático trabajar así, porque esto viene aparejado con un secreto. Y es muy valioso en el trabajo del actor buscar las sorpresas, crear un secreto para uno mismo que será, por lo tanto, también un secreto para el otro.¹⁵

El último día del taller Geddy realizó un ejercicio a manera de procesión. Divididos en dos grandes grupos colocados en los extremos opuestos del escenario, los actores avanzaban hacia el centro donde se producía el encuentro. Cada actor tenía una secuencia individual a partir de explorar cinco maneras de moverse, pararse y sentarse en el espacio, y con estas secuencias, ahora muy próximos unos a los otros, como una multitud, avanzaban en el espacio hacia el encuentro con la otra mitad del grupo.

«Cuando no hay un grupo ni una pareja es posible trabajar solo, es posible crear los propios principios del entrenamiento, pero lo principal es también trabajar en equipo; eso es un lujo», les decía Geddy.

Mientras lo veía, como ejercicio final, me llamaba la atención cómo sus cuerpos y voces tenían una vida y una disciplina diferentes luego de tan solo tres días. Estaban ahí, concentrados, claros, precisos en sus secuencias, y conscientes, unos más que otros, de sus lugares y los lugares del otro. Mentalmente comparaba esta procesión con las caminatas del primer día, cuando como carros locos se movían

por el espacio. Y también miraba a Geddy, quien parecía disfrutar enormemente de todo lo que ocurría en la trayectoria hacia ese encuentro final, contando los pasos que separaban a un grupo del otro. Esa distancia los subgrupos la recorrían con dos estados pautados por Geddy: la tristeza y la alegría.

A pesar de tratarse de la misma distancia, estaban a siete pasos de distancia con la tristeza, y a cinco pasos con la alegría.

Buscamos en el teatro algo que no es frontal¹⁶

¿Qué buscamos en la escena? Buscamos precisión para poder estar listos, para transformar algunos pensamientos y experiencias en otro idioma: el teatral. Entonces hay que buscar concentración, lugar y algo concreto. Quizás lo más concreto es saber o decirse: «yo quiero comenzar desde aquí». Por ejemplo, hay un actor en el Odin Teatret que decía que lo primero que es necesario cuando comenzamos con un nuevo espectáculo es buscar nuevos zapatos. Pienso lo mismo. Lo viste en mi espectáculo *Mi vida como hombre*. Cada personaje tiene unos zapatos diferentes, y esto es algo muy concreto, son zapatos distintos, lo cual me permite construir y hacer nuevos pasos. Es concreto y a la vez metafórico. No puedo ser distinta, no puedo ser Yohayna, pero sí puedo darme nuevas tareas, y algo difícil para mí puede ser el buen comienzo de un nuevo camino.

El entrenamiento que hemos hecho en nuestro grupo (Grenland Friteater) es muy común en el teatro alternativo europeo. Hemos trabajado con las ideas, los pensamientos, con el entrenamiento de Grotowski, que venía no por el Odin sino por un grupo en Suecia llamado Teatro Libre. También han estado presentes en mi trabajo las enseñanzas de otro maestro, Inger Mailing. Cada vez que comenzamos un nuevo proceso en el grupo buscamos los maestros que creemos necesarios.

Para mí es importante el trabajo con la poesía. He probado con mis

colegas del grupo trabajar a partir de poemas. En el cuerpo de los poemas hay una dramaturgia que he intentado descubrir. Son como latidos del corazón y es tan orgánico y dramático al mismo tiempo. Eso está presente en la construcción de los poemas. He intentado buscar esa vida orgánica en la poesía. Y cuando trabajo con textos poéticos, como los poemas de Whitman o los de Silvia Plath, no es posible utilizar el cuerpo de otra manera que no sea económica. Porque es como la grasa o la mantequilla: no puedes poner demasiado.

Esa búsqueda ha sido muy importante para mí. Al igual que mi trabajo con los personajes masculinos. Estos me han obligado a buscar una precisión, una forma más económica. Siento realmente una verdad en que «menos es más», pero ese *menos* necesita estar lleno de todo, de mucho. Para mí ese *menos* no tiene nada que ver con minimalismo, es otra cosa, es algo creíble.

Recuerdo que mi primer espectáculo se relacionaba con el cine negro y los años 30 y 40, antes del macartismo en Estados Unidos. En este período había mucha música, literatura y cine negro. También era un poco «menos es más». Para explicarnos nuestro trabajo en un inicio usamos el sistema del jazz. Por ejemplo, trabajamos como Matt David, quien tiene un tema musical y sobre este puede improvisar. Pero no es solo improvisar por improvisar con cualquier nota que llega: es una improvisación sobre un tema conocido. Más bien hacemos variaciones y recreaciones, que no es exactamente lo mismo que repetir, porque no es tan fijo tampoco. Yo sé dónde está el inicio, el desarrollo y el final de lo que usualmente se llama una acción, pero puede tratarse de una serie de acciones, que es más un tema. Para nosotros estos temas son más interesantes que recrear cien porciento la misma acción con la misma fuerza. El ritmo, la tonalidad y el pensamiento sobre el jazz en estos primeros años era muy usual para nosotros y nos ayudó mucho a crear un lenguaje sobre nuestro trabajo.

Eso es un poco difícil, pero para los actores es importante saber dónde estamos hoy, en qué espacio, cómo es ese espacio e, incluso, la capacidad de abarcarlo con el público incluido en nuestra visión. Estar conscientes de que ahora estamos en ese espacio juntos por una hora. Esa es nuestra vida, estar en el momento y buscar cómo es posible no estar ni un poco adelante ni atrás, realmente justo en el momento. Es difícil, pero cuando logramos estar en el momento el teatro es lo más vivo del mundo, porque es ahora, aquí, juntos en el momento, y entonces, como lo explorábamos en el taller, existe la posibilidad de que cualquier evento pueda ocurrir. Incluso es válida hasta la intención de llenar tu cuerpo, el espacio, al público con la incertidumbre de lo que puede pasar y nadie sabe. Ahora, ese tipo de trabajo en que todo el mundo sabe lo que va a pasar minutos o casi media hora antes, es realmente lo más aburrido para los actores y especialmente para el público. Se convierte en el mejor lugar para dormir, oscuro, con sillas... Hay mucho teatro donde no pasa ahora, como una repetición del sueño que no es el sueño.

Hace unos días Jill Greenhalgh decía que el teatro puede ser el lugar para el silencio. Un silencio llenado de algo importante también. Es difícil hacer teatro. Me llena de curiosidad. Es un poco como una lotería porque uno se pregunta: «cómo va a salir esta noche». Pensamos días y días cuando sabemos que vamos a actuar y te levantas en la mañana con la determinación de realmente probar a hacer algo que es importante en primer lugar para uno y que por ello también puede ser importante para otros.

La vida es un camino muy solitario. Y a veces caminamos con otras personas, pero la responsabilidad de vivir es mía. No puedo poner la responsabilidad de mi vida en tus manos. Así funciona en el espacio y en la escena. Es necesario que yo sea responsable de todas mis actitudes, mis acciones, mis maneras de respirar, cómo ver todo, escuchar todo, y también cómo puedo crear algo que tenga valor para los otros actores.

No todo está planificado cuando estamos en escena. Hay ocasiones donde tienes que solucionar inconvenientes en el momento. Y esto para mí es de una riqueza tan increíble, cuando estoy tomando decisiones nuevas en el momento, en la escena con el público presente. Viene un perro o pasa una camioneta o un caballo o la técnica que necesitamos no funciona. En ese instante estás solo en la escena y hay que profundizar palabras o acciones o chistes.

La frontera entre lo real y lo no real es pequeña, es mínima. Aunque no creo en el *no acting* cuando estoy en un escenario. En la escena no existe nada que sea el *no acting*. Ahora, hay un espacio entre actuar y no actuar, hay varias maneras de actuar. Por ejemplo, en *Mi vida como hombre* hay una mujer que es casi Geddy, que está hablando de sus experiencias, pero no es Geddy Aniksdal, no es la que está sentada aquí ahora. Es un poco Geddy actriz. Otro ejemplo es el personaje del final: es una aparición muy diferente de mí, y también actúa y tiene sus idiomas y un cuerpo muy diferente de mi cuerpo cotidiano. Pero en escena también puedo dejar de actuar y empezar a hablar como una mujer privada (siempre está la tentación de no querer actuar más, lo cual sería un escándalo) o puedo cambiar el tópico y hacer algo que no había hecho antes, que no estaba planificado. Siento que en el teatro hay una posibilidad cada noche de hacer algo distinto, y los actores podemos correr ese riesgo y considero que los que lo hacen son los que tienen más coraje. El riesgo de asumir la posibilidad de que algo puede ocurrir, incluso aunque no ocurra, llena un espacio con la intención de peligro. Es importante tomar riesgos y retos en el escenario.

En *Mi vida como hombre* coloqué al personaje del bufón, el cual venía de otro espectáculo de hace muchos años en el que trabajaba con otros actores. Cuando creé este personaje tenía en el pensamiento al bufón Royal, que está bailando y haciendo chistes para el rey, y el rey puede ser muy simpático con él o puede ma-

tarlo. Esto pasa con mi bufón en el espectáculo. Está haciendo chistes o algo humorístico, pero a la vez está casi llorando por la verdad. Sí, es un personaje muy triste en el fondo. Esto no es una invención mía. Creo que la tristeza viene realmente con los bufones que están haciendo todo lo posible para que la gente se ría. Era un aspecto que le interesaba mucho explorar al escritor con quien trabajé. El hecho de que Noruega se ha vendido a los Estados Unidos justo después de la Segunda Guerra Mundial, y que es solamente un satélite de los Estados Unidos como muchos países en Europa que se han comportado así. Lo más interesante cada día en el mundo es la bufonería que hay en la BBC o en los reportes cotidianos del estado del mundo. Mucha gente no entiende la ironía de lo que dice o hace este personaje, es un momento agríndice.

Aprendí mucho sobre la realidad política en mi trabajo como actriz con este escritor, que ya falleció, porque era una persona que estuvo toda su vida en la oposición y que permaneció preso en los años 50 por sus ideas políticas.

El pensamiento de que Noruega podía ser un país que otro país podía comprar, eso de vender un país, es muy duro. El público en Cuba puede entenderlo, porque hasta ahora nadie ha comprado Cuba. A pesar de todos los problemas que hay aquí, al menos Cuba es Cuba, Cuba no es Venezuela, no es Estados Unidos. Cuando Roxana me pidió traer algo nuevo pensé que tal vez en la escena podía pensar sobre mi trabajo, sobre mis experiencias, sobre algo que para mí es importante y que puedo ofrecer y que tenga valor para otra gente. Eso es *Mi vida como hombre*.

Este tercer encuentro Magdalena sin Fronteras ha funcionado porque ha reunido a todas las mujeres de la red, de América Latina y de los países europeos, y también nos ha dado la posibilidad de conocer y encontrarnos con las mujeres que crean en Cuba, de Guantánamo, de Trinidad, de Santa Clara, de La Habana. Por primera vez hemos encontrado en

las intervenciones y las charlas del programa, que han funcionado muy bien, la necesidad de seguir conversando, de continuar ese diálogo que comenzó en 1986, pero que ahora se actualiza con nueva gente, con nuevas mujeres que tienen el teatro como primer interés y trabajo. No importa realmente de dónde viene la experiencia, si de la academia, de los libros o de la práctica, lo que importa es la necesidad de intercambiar y hablar sobre qué estamos haciendo, cuáles son los cambios y las nuevas necesidades. Por ejemplo, ese pensamiento que aporta Parvathy de que en la India lo más importante para el público es que el actor sea viejo se ha combinado con las nuevas necesidades de los jóvenes presentes aquí, de los cuales tú eres una representante. Creo que esta mezcla es lo interesante. Que no sea solamente lo de los más jovencitos, o los más viejitos, o determinado tipo de teatro u otro. Para mí buen teatro es buen teatro.

Lo más interesante que he visto de los jóvenes es su necesidad de expresarse. No me importa que esa necesidad venga con errores o falta de experiencia o si el trabajo es demasiado largo, negro o sexual. Estas son solamente como las enfermedades del bebé, cuando crezca van a desaparecer. Al final lo importante es que hay que tener algo que decir, en el corazón, en la mente y que no esté relacionado con una moda, sino tener algo que es necesario soltar y compartir con la gente, para mí esto es lo fundamental, esa necesidad desde adentro.

NOTAS

- 1 Pregunta que me realizó Julia Varley luego de mi intervención dedicada a la joven dramaturgia en la presentación del proyecto Tubo de Ensayo, en la tercera edición del Magdalena sin Fronteras.
- 2 Parvathy Baúl, «Luego de los aplausos, la vida», (entrevista), *La jiribilla digital*, en <http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_10.html>
- 3 Palabras de Geddy Aniksdal tomadas en mis notas del taller «El trabajo personal del actor», impartido por la actriz.
- 4 Geddy Aniksdal, en entrevista que le realicé luego de finalizar su taller. En el presente trabajo publico algunos fragmentos de la misma.
- 5 Ídem.
- 6 «Saber respirar es parte de la presencia escénica». Ver nota 3.
- 7 Ídem.
- 8 Ídem.
- 9 Ídem.
- 10 Ídem.
- 11 Ídem.
- 12 La pauta era caminar en el espacio, hacer una parada y buscar un gesto marcando un comienzo, duración y fin. Geddy hablaba, citando a Kundera, de la inmortalidad del gesto y de la capacidad que debe tener el actor para atrapar ese momento.
- 13 «La voz es más tímida que el cuerpo. La voz es parte del cuerpo. Tenemos que utilizar una voz orgánica, no una voz falsificada.» Para el entrenamiento de la voz Geddy trabajó con el equilibrio (la voz desde diferentes posturas recorriendo todo el cuerpo), el peso (un peso real, luego un peso simulado), con un texto y un coro de voces.
- 14 Ver nota 6.
- 15 Ídem.
- 16 Fragmentos de la entrevista que realicé a Geddy Aniksdal.

El paquete, de Déborah Hunt, Maskhunt Motions, Puerto Rico

Tomado de *La Jiribilla* digital, en http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_02.html

Cabalgando sobre el tiempo al encuentro de un artificio y *El paquete*



Blanca Felipe Rivero

DÉBORAH HUNT, DEL PROYECTO Maskhunt Motions de Puerto Rico, está de nuevo en Santa Clara, en Magdalena sin Fronteras, como parte de la identidad de este evento y, como es habitual, impartiendo un taller, «Jugando con los muertos», que tiene que ver con el universo de la figura, con la construcción y animación de títeres articulados, a partir de la técnica del bunraku japonés.

Así es Déborah, de espíritu trashumante y laborioso, como quien le toma el pulso al tiempo cabalgando

sobre él, destino típico de su diario, ocupándose de hacer funciones y talleres por disímiles lugares en el mundo. Sus últimos talleres los realizó en Taiwán y Jordania.

El lugar seleccionado es la sede del grupo de Teatro Dripy, espacio que fascina a Déborah y a todos, pequeña sala que nos acuna, limpia y ordenada, bordeada por un portal y un jardín donde predomina el verde de plantas ornamentales, plátanos y vegetales. Allí nos reunimos dieciséis personas, en su mayoría jóvenes de los grupos Nueva Línea y Teatro La Proa de La Habana, Guiñol de Guantánamo, Ombe Teatro de Chile e integrantes

de los grupos de teatro villaclareños Alánimo, Guiñol, Teatro Laboratorio, Magic Show, Arte y Parte y el propio Dripy.

Lo correcto en la soltura de lo imperfecto

Comenzamos de inmediato el domingo a las nueve de la mañana. Déborah explica en síntesis el atractivo del bunraku, de lo curioso y difícil de su animación, y juega con los tantos años que son necesarios para que los animadores dominen ese arte antiguo del Oriente. «No se preocupen —dice— haremos una estructura articulada y crearemos una ilusión».

Se inicia sin mucho acuerdo, solo con indicaciones básicas, para dejar libre la iniciativa de los talleristas. Ella recuerda que el títere es hipérbole y a la vez síntesis, que debe tener contrastes atractivos, pero también una fuerte necesidad de sugerencia. Se trata de la paradoja de decir y no decirlo todo.

Hace hincapié en las articulaciones, en las distancias y los volúmenes de la estructura anatómica para el muñeco. Conduce a lo correcto, dado en la soltura de lo imperfecto. La maestra insiste en que comprobemos mientras construimos. Evitar la absoluta simetría, comprobar hasta dónde la articulación consigue cada gesto o movimiento, porque el muñeco articulado permite el uso de la cabeza, el torso, hombros, caderas, pies, rodillas, codos y fondillo.

Se estruja papel para los volúmenes, se colocan pequeños trozos de madera que se enlazan con una cuerda que es la columna vertebral y el centro de manos y pies del títere; los nudos de las cuerdas son las articulaciones. Todo se enlaza con cinta adhesiva, después silicona, y los mandos son finas varillas juntas o lápices que se dividen a la mitad. Se agregan con más papel los relieves que deseamos y para el final goma y papel blanco que lo cubre todo. Déborah recalca la sugerencia, no quiere ojos evidentes o imitaciones de la realidad, sino sobriedad, nada de colores. Entendemos que quiere un artificio y eso nos inquieta y seduce, aunque no lo comentemos.

Han pasado cuatro horas y los talleristas apenas hemos tenido tiempo de mirarnos a la cara; solo la certeza de que nuestros ojos y manos se ocupan de lo que construyen, porque hay que dejarlo secarse a la una de la tarde, para continuar mañana. Así, los títeres fueron colocados al sol del portal, con sumo cuidado, como quien acuna a un niño para que duerma tranquilo. La fase constructiva lleva consigo la experiencia de armar al personaje como recurso expresivo de la escena.

La maestra agradece. Después de atizar la enbestida, manifiesta alegremente que no puede creer que los títeres se construyeran en solo una mañana.

Cadenas de acciones que paren personajes

Para el segundo día llegamos todos muy a tiempo; ya sabemos lo importante que es. Encontramos a los títeres acostados en posiciones diversas, al azar, encima de unos tabloncillos que reposan en las butacas de la sala de Dripy. La luz de la mañana refracta en el verde del jardín e ilumina a los títeres. Déborah toma fotos extasiada.

La maestra de inmediato indica que trabajemos solos, y descubramos lo que hemos engendrado, qué información nos da, cuál es su identidad.

Propone que provoquemos posiciones y actitudes diferentes y observemos a distancia.

La sala de Dripy tiene a la izquierda un puente por donde fluye el río Bélico y al frente, cruzando la calle Martí, un parque todo naranja. Ya fueron traídas dos puertas que se convirtieron en una enorme mesa para trabajar nuestro bunraku. Déborah nos envía a explorar esos tres espacios mientras vemos ángulos y reacciones de los títeres al relacionarse con el entorno y con nosotros. Nos agrupamos por instinto y Déborah pide que trabajemos en dúo, no importa con cuál muñeco, lo cual se convierte en las primeras bondades para con el compañero de trabajo.

Los títeres a cuatro manos y dos almas bailan, aprenden a caminar, a saludar, pensar, comer, despertar. Las personas de la calle curiosean e interactúan. La maestra visita a los dúos y da pequeñas orientaciones, todas estímulos para explorar; también ríe. En ella hay una urgencia que nosotros captamos y, con más fuerza, nos entregamos porque ya es una necesidad muy individual en nosotros también.

Hay que armar una pequeña cadena de acciones, nada complicado, sin apuros. Es importante que el títere esté delante de nosotros, porque él es quien narra, él es el personaje y no nosotros. Se trata de descubrir al

títere con la energía de los dos animadores que intervienen.

En diez minutos se preparan y presentan los primeros pequeños ejercicios. Déborah da anotaciones mínimas pero precisas, sobre todo estimulando lo logrado, y de inmediato indica trabajar en trío con los títeres que no se han usado, recordando cómo se reparten, en el bunraku, las secciones que serán animadas. Todas estamos conformes, porque el procedimiento es tan complejo que cualquier zona parece interesante y trabajosa.

Después de otros diez minutos ya presentamos nuevos ejercicios que afloran sin obstáculos, porque las pequeñas historias nacen de la interacción y no de la imposición. Así, repletos del goce de un parto, dejamos a nuestros personajes reposando en el tablón donde se refracta la luz verde de Dripy, hasta el día siguiente, que ya es el último.

Títeres al desnudo

Aprovechamos la mañana del tercer día limpiando los ejercicios del anterior. Volvemos a compartir la sala, el puente y el parque. Se presentan todos los ejercicios en dúos y tríos y pensamos en un posible orden y en nombres, como El Gateador, El Que Espera y Nada, El Orador, El



Cantante, El Barrigón, La Que Baila, El Malabarista, La Mosca.

Déborah propone más ejercicios para interactuar. Alguien debe salir con un muñeco y mostrarlo como objeto. Yo quiero hacerlo y me preparo. Ella me dice que es simplemente llegar y mostrar su anatomía. Otro tallerista entra y lo incorpora. Son solo destellos.

Déborah sugiere que estemos todos juntos, uno al lado del otro, nos da órdenes de mando con estados anímicos y pequeñas acciones y le obedecemos, nos divertimos y jugamos. Déborah recuerda la dirección de la mirada, porque el espectador está pendiente de ello, aunque el títere no tenga ojos pintados, y nos hace un llamado muy especial relacionado con la inmovilidad, el reposo lleno de contenido donde parece que no sucede nada. Hay que marcar el sentir del títere.

Salimos todos con nuestros tesoros en las manos y con la tarea de volver al Guiñol para la demostración.

La muestra final

Llegamos todos de negro, bellos y elegantes, a la sesión de la tarde. Vestimos la mesa de trabajo y nos ponemos de acuerdo para nuestras entradas y salidas. El títere es el centro y el titiritero no expresa, debe estar neutro, y la muestra tiene que

pressionados por el trabajo. Nos divierte y sin más comenzamos a decir quiénes somos y lo que sentimos. Sin dudas fue el mejor preámbulo para la función y supimos que Déborah ya estaba feliz.

Ocurre ese instante peculiar en el que durante treinta minutos inusitados seres cobran vida y se exhiben al desnudo. «Objetos muertos» alimentados con nuestro aliento, para entregar fragmentos de sus destinos al público.

Después de terminada la muestra, con besos y abrazos junto a la maestra, los títeres volvieron a las manos de sus Geppettos para encontrar nuevos caminos porque, como dice Déborah Hunt, «jugamos con los muertos».

El paquete

Para el 15, tres días después de la conclusión del taller, toca la presentación de Déborah con el *performance* que titula *El paquete*, armado hace muy poco tiempo y donde es posible ver una galería de personajes de algunos de sus espectáculos y fragmentos de otro por estrenar: *Frágil*.

Su demostración tiene una pericia dramaturgica que sacude. Comienza contando alegóricamente la relación de Déborah con la muerte, estado curioso y sabido, en el que recae la expectativa de una aceptación no esperada, que inquieta sobremanera a la creadora. Cómo no interesarle, si la vida, el teatro y el universo de figuras es una sucesión de muertes y nacimientos en cuya paradoja encuentra su naturaleza y pasión.

El espectáculo es alegoría por su materialidad, por su sentido de presencia; el paquete, por el misterio que lo contiene, por la broma del paquete dentro del paquete, y la envoltura de una figura volumétrica que se metamorfosea, la cualidad de tensión que lo envuelve en una aureola detectivesca, juego de suspenso con la situación límite de algo.

Déborah, como heredera del mimo contemporáneo, hace de su conciencia corporal una condición expresiva, maestría de narrar sin ape-

nas palabras y con el verbo de acción traducido en movimientos, gestos y actitudes que muestran la utilidad del fraccionamiento de su cuerpo y la capacidad de síntesis a partir de la observación de los detalles específicos. Fraseo de acciones que paraliza al espectador por su alta teatralidad.

Pero lo que ella concibe con su cuerpo lo traduce al objeto títere, porque no solo hace gala de la máscara, sino también de peleles de mesa, fundas rectangulares verticales con peso en el fondo y mando detrás de cabezas móviles, de tal expresividad que sus movimientos provocan pliegues que hacen la pelvis del muñeco. Ductilidad de cuerpo y de mente, porque tanto para la máscara como para el títere es válida la habilidad única de ser mediador e impulsor. Es esta una evidencia de los vínculos de los mimos y los titiriteros en todos los tiempos.

Saboreamos el goce del grotesco en máscaras, títeres y vestuarios, en el uso de tejidos fuertes y pesados con relieves, texturas y una gama de colores con pátinas que narran tiempo.

Las palabras son pocas o únicas, las necesarias para señalar, crear atmósferas de hilaridad y empatía; pero toda la ejecución es acompañada por música, la cual sostiene las sensaciones casi físicas de lo que vemos.

En Magdalena sin Fronteras nuevamente tenemos el privilegio de ver a Déborah en su mundo de formas y sentidos analógicos, esa rara presencia que entrega, ese ojo que mira al pasado y al futuro mientras crea un presente en el que se ligan vida y obra. A ella, que todo el tiempo parece decir «no es sobre mí, es sobre lo que hago».



Parvathy Baúl. Contar una canción

Andy Arencibia

COMPARTO CON JULIA VARLEY su idea de la incapacidad de todo lenguaje para comunicar las experiencias. Como ella, creo que el lenguaje sirve únicamente para hablar de estas. En su libro *Piedras de agua*, Julia señala la diferencia entre palabra y experiencia, entre *logos* y *mythos*. Julia dice: «el *logos* imita la experiencia, pero no puede sustituirla. El *mythos* alude a la experiencia y no trata de sustituirla».

Con esta afirmación y ante el temor que me provoca, acometo una tarea de empecinados: tratar de transmitir mediante palabras mis experiencias en el taller «Cantar y contar», de la actriz, narradora y cantante Parvathy Baúl, realizado en el marco del III Festival Magdalena sin Fronteras.

Confieso que a estas alturas comienzo a creer en las casualidades, pero no en aquellas abruptas e inesperadas que modifican el rumbo de las vidas humanas, sino en esas otras que de cierto modo uno vive esperando, porque se relacionan en algún punto con nuestros anhelos y expectativas.

Llegar a Santa Clara y conocer de mi futura participación en un taller relacionado con la música fue una sorpresa. Los días posteriores no hicieron otra cosa que incrementar la expectativa, debido a la relación del taller con una investigación que durante algunos meses llevaba a cabo para un posible tema de tesis: la expresión sonora del cuerpo del actor.

Recuerdo mi primer día de taller, así como la belleza y serenidad del rostro de Parvathy Baúl, mi profesora y la de doce personas más durante tres días. Esa belleza y serenidad habría de marcarnos a todos los talleristas y en especial a una amiga y compañera de estudios para quien conocer a Parvathy Baúl fue, en cierto sentido, una experiencia de umbral.

Parvathy Baúl reúne a todos en un círculo. Yo estoy indeciso, sentido lejos del grupo, ya que por descuido y desconocimiento no traje ropa de trabajo. Ya decidido —o resignado— me siento también en el círculo. Parvathy cierra los ojos y entona la sílaba mística en la tradición hindú, el protosonido «om». Nos invita a imitarla.

Nosotros, entre desconcertados y seducidos, la obedecemos. Parvathy nos rectifica, la entonación es «aum», no «om». Parvathy cuenta que cuando el universo fue creado, ese fue el primer sonido que se dejó escuchar. La profesora sugiere que tomemos algo en que escribir. Con la ayuda de la traductora dicta la letra de una canción, la primera del taller:

Savve pavantu vhavantes
Savve pavantu sukhinah
Savve santu nivamayeh
Savve whadvani pathi yantu
Mau kaushtuit dukhanhvi
vhabet.

Entre todos intentamos traducir esta primera estrofa:

Sean todos felices
Sean todos sanos y libres de enfermedades
Encontrar la verdad de uno dentro de sí mismo

Que nadie sea miserable y no haya sufrimiento

Juntos entonamos la canción. Es compleja, porque está en un sistema modal diferente a nuestra tradicional escala occidental. Cuesta trabajo aprender conjuntamente letra y melodía. Lo logramos, no obstante la dificultad. Parvathy sonríe y dice que a ese paso en los tres días de taller aprenderemos decenas de canciones. Propone el aprendizaje de otra. Primero la entona. Es más alegre que la anterior. Parece más sencilla:

Amar jemon beni temni robe
Chul bhijabo na
Ami chul bhijabo na
Ami beni bhijabo na
Ami edharo odharo
Shataro patharo
Kori anajona

La canción gira en torno al agua como metáfora del mundo. Trata acerca de alguien que está precisamente en el agua, cumpliendo los deberes del mundo, pero ajeno a él.

Cierto que la melodía es más simple, pero el canto se complejiza debido al ritmo. Apenas logramos entonar la melodía con el tempo-ritmo preciso. Parvathy sugiere que aplaudamos en determinadas sílabas. Con la indicación llega la primera enseñanza. Parvathy aconseja sentir el ritmo con la parte baja del cuerpo. La voz debe venir del cuerpo. Originarse de él. Debemos implicar el cuerpo en el canto, aun cuando no lo hagamos evidente.

Pese a la dificultad de integrar ritmo-tempo y melodía la canción resulta clara. Parvathy está satisfecha, dispuesta a enseñarnos otra estrofa:



Ami jole nambo tol chorado
Tobu jole to chobo na
Ami edharo odharo Shataro
phataro
Kori anajona.

La entona. El registro es sumamente alto. Todos admiramos la voz potente de Parvathy. Una voz clara, cálida y brillante que se expande en todo el recinto. La melodía es más compleja y de difícil memorización. Cantamos juntos una y otra vez, pero casi siempre cometemos errores. Parvathy exhorta a cantar la estrofa individualmente. Cantan una, dos, tres personas. El resultado no es bueno. Le llega el turno a Gretzy Fuentes, actriz de Estudio Teatral de Santa Clara, protagonista de *Cassandra*. Gretzy posee unas ex-

celentes condiciones vocales y una afinación de lujo. Logra lo que nadie: canta la estrofa de memoria, con una impecable afinación y con el debido registro. Parvathy elogia su interpretación y bellísima voz; no obstante le señala un error: Gretzy está cantando la canción. Ese es su error. Según Parvathy, en la tradición baúl se habla la canción, no se canta.

Volvemos a cantar la estrofa todos juntos. Para lograr un adecuado fraseo Parvathy enseña dos técnicas. La primera guarda relación con una imagen. Según Parvathy: «las aves cantan sacando la voz desde el ano». La profesora exhorta a que sigamos esa imagen. El otro consejo consiste en que el intérprete debe retener el aire y cantar antes de que se agote. Este es uno de los secretos de la tradición baúl, palabra que tiene entre sus acepciones «aire» y «respirar». Luego, Parvathy habla acerca de la historia cantada. Nos explica que es una herramienta para trascender la conciencia.

Parvathy enseña el último ejercicio de la clase. Consiste en inhalar y exhalar. Luego de repetirlo varias veces, comienza a respirar produciendo sonidos que se originan en tres puntos distintos: el diafragma, la tráquea y las fosas nasales. Parvathy aconseja no imitar el sonido, sino el proceso que los origina. Los sonidos se deben a la continua contracción y relajación del diafragma.

Nos mantenemos sentados en círculo. Parvathy indaga sobre nuestras inquietudes. Algunos talleristas quieren saber de la carrera de la maestra, específicamente sobre su tradición teatral. Parvathy nos explica que en ella las condiciones de actriz, bailarina, cantante y sanadora del cuerpo son una unidad. Narra también sobre su duro y constante aprendizaje, sobre su obstinación en un oficio que por ser mujer se le hizo más difícil, sobre el respeto hacia su gurú. Nos cuenta una anécdota que guarda relación con su afán de aprender:

Impaciente al sentir que durante siete años al lado de su gurú no ha aprendido lo que esperaba, Parvathy

decide entrenar sola en la madrugada. Una noche, mientras lo hace, se sorprende al notar que su gurú la observa en silencio. Él se aproxima a ella y, sin decir palabra, con un palo le golpea fuertemente la rodilla y se la rompe en el acto.

Parvathy narra la anécdota ante la mirada atónita de los talleristas. Aun cuando no lo manifestamos, algunos de nosotros admiramos la devoción y el respeto profesado por Parvathy hacia su gurú. La maestra explica que un gurú es quien guía a través de la oscuridad hacia la luz. Ese es el sentido etimológico del término. Un gurú equivale a un segundo padre. Cuando se es aceptado por este, el alumno debe abandonar a su familia e irse con el gurú y aceptar sus enseñanzas. Se le pregunta a Parvathy si tiene alumnos. Ella nos explica que debido a sus continuos viajes le es imposible en estos momentos. Alguien le pregunta si está obligada a tenerlos en algún momento, ella responde que sí, ya que en su tradición está prohibido morir guardando los conocimientos heredados. Es obligatorio transmitírselos a alguien.

Comienza el segundo día de taller con el dictado de una nueva estrofa:

Ami bhog lagabo tobu bhuke
morbo na

Ami radhibo baribo banjono
batibo

Tobu hari sobona

(Yo estaré ofreciendo alimentos/
Pero no voy a quedar hambriento/
Yo cocino, sirvo comida en plato y voy a ofrecerla/ Pero no voy a tocar el caldero.)

Parvathy propone un ejercicio para calentar la voz, a partir de la entonación de notas sueltas basadas en los siete sonidos básicos de la tradición baúl. El tono más bajo es el que sirve para calentar la voz. La entonación debe ser acompañada por pasos aprendidos en la clase anterior.

Parvathy nos pide adoptar la posición de chamán, con las rodillas flexionadas, las caderas bajas –lo más bajas posible–, pecho inmóvil, cabeza en alto. La cadera debe moverse





Parvathy Baúl en el Mejunje

circularmente, alrededor de un eje, con la pelvis hacia afuera. Parvathy sugiere que pensemos en una caña de bambú. Explica que la zona del bajo vientre se utiliza para conectarse con la energía del mundo. Esta zona es el cuerpo físico. El ejercicio anterior resulta bueno para expandir la voz. La tradición baúl indica realizarlo en la mañana, en la tarde y en la noche.

Uno de los talleristas pregunta acerca de los resonadores, cuál es el idóneo para el ejercicio. Parvathy sugiere que imaginemos que la voz se crea desde la nariz, la garganta. Sin embargo, hay que tener siempre en cuenta que la voz sale de las cuerdas vocales. Ella argumenta: «Te dices que

la voz viene de la espalda, de la nariz, pero el sonido se origina en un solo lugar». En el desarrollo del ejercicio Parvathy nos pide que tengamos cuidado con la proyección de las notas agudas. «Puede lograrse gran fuerza, sin lastimarte a ti mismo.»

La maestra pide que comencemos el ejercicio de respiración. Lo hacemos primero sentados, y luego de pie. Ella indica que recorramos todo el espacio, con movimientos naturales, orgánicos y libres, pero cuidando no chocar con los demás. El ejercicio dura algunos minutos, hasta que uno pierde la noción del tiempo. Sentimos cómo entramos en un estado alterado de conciencia. Parvathy se va acercando a cada uno, sugiere que nos quedemos acostados en el suelo. Así inicia el segundo ejercicio de relajación, descansando paulatinamente partes precisas de nuestro cuerpo: rodillas, piernas, torso, manos, cabeza.

Comenzamos el tercer día de taller con la entonación de la primera canción, junto a seis posiciones básicas, ahora como un ejercicio de concentración y relajamiento.

Parvathy dicta la quinta estrofa de la segunda canción:

Goshai roshoraje vhone
Shono go nagori
Ami hobo na shoti
Ami hobo ashati
Tobu poti charbo na

El último ejercicio del taller resulta el más complejo. Debemos hacer un círculo alrededor de una persona, que irá al centro. El ejercicio consiste en girar paulatinamente, poco a poco, hasta adquirir velocidad.

Las reacciones son varias: desde el llanto producto de la desesperación hasta la euforia. Hubo quien se desplomó entre lágrimas. Parvathy aconseja dejar libres todos nuestros sentimientos y sensaciones. El ejercicio resultó liberador. La ganancia estuvo en la confianza depositada en los demás, mientras girábamos pensando que podíamos caer en cualquier instante.

Cuando pienso en el taller de Parvathy Baúl –y en general en el evento Magdalena sin Fronteras– no puedo dejar de recordar el fragmento inicial de un extraordinario libro de Eugenio Barba titulado *La canoa de papel*, en el que comienza hablando de su vida ligada a dos tipos de cultura: la de la fe y la de la corrosión. Mis recuerdos del taller con Parvathy Baúl se relacionan con esa cultura de la fe, manifestada en una memoria que es, en primer lugar, física: un aprendizaje que parte del cuerpo y termina depositado en él.

Magdalena sin Fronteras: relato de un taller

Carmen Sotolongo Valiño

LOS TALLERES SE DESARROLLARON del 9 al 11 de enero, durante las mañanas. Raquel Carrió, una de las maestras cubanas de este evento, estuvo a cargo del titulado «Escenarios espacio-temporales: taller de escritura escénica». Participaron ocho talleristas: María Jimena Rojas Castillo, de Colombia; Amaranta Osorio, de México; Vincent Kerschbaum, de Ecuador; y Abdel Soto Perera, Juan Carlos Arencibia, Saúl Rojas Bernal, William Ruiz Morales y Ernesto Alejo, de Cuba. Soy la relatora y he de decir que al transcribir he tenido que ceñir-

me a lo esencial, y renunciar a riquísimas anécdotas, conversaciones de receso, intercambios semiclandestinos para preparar otras sesiones del evento, útiles recomendaciones bibliográficas, transgresiones y complicidades que dieron una cohesión inusual al equipo de personas reunidas para aprender en torno a la maestra. Si el relato parece seco y frío es por esta obligada síntesis; si algún error conceptual se encontrara en él, aclaro que ha de deberse al laboreo de la relatoría.

Primer día

Es el momento de las presentaciones: Raquel es profesora del Instituto Superior de Arte (ISA) y dramaturga del grupo Buendía, al cual define como un teatro-laboratorio; defensora de lo experimental, la docencia la mantiene en contacto con la gente más joven; William se graduó por el ISA en Teatología hace tres años, escribe y dirige; Juan Carlos es asesor de Dripy y de Teatro Laboratorio, y también graduado en Teatología; Abdel, actor del Guiñol de Santa Clara, estudia Teatología en el curso para trabajadores y escribe para el teatro; Saúl es actor de Teatro Escambray, graduado por la Escuela Profesional de Arte de Villa Clara y aficionado a la escritura; María Jimena se acerca a la dramaturgia por primera vez, trabaja con niños y maestros, con lo lúdico; Amaranta vive ahora en España, es actriz, se licenció en Madrid como dramaturga y ya ha publicado obras teatrales; Ernesto Alejo, coreógrafo, es direc-

tor del grupo Danza del Alma y de la Casa de la Danza.

El objetivo de la maestra es encontrar un camino para la dramaturgia, para la puesta en escena, lo cual deberá lograrse en solo tres mañanas de taller, pues las tardes y las noches están colmadas de sesiones teóricas, espectáculos y demostraciones de trabajo. Raquel propone liberarse de todas las etiquetas y centrarse en el método del no método, pues de los términos *experimental* e *investigación* se ha abusado tanto que ya son tradición y convención. En el transcurso del taller pude constatar que se vale mucho del diálogo con sus alumnos, de los ejercicios que manda –y hace ella misma– en clase, y de tareas que los talleristas deben tener listas en los próximos encuentros.

Ha pedido que trajeran un relato de veinte o treinta líneas, un argumento, una sinopsis, a partir de los cuales encontrar escenarios, o sea, estructuras espacio-temporales dramáticas; convertir el texto narrativo en performático. El relato –nos dice– es lo suficientemente cerrado para poder trabajar sobre él y lo



suficientemente abierto para violentarlo, es una cuestión de operatividad; los temas son neutros desde el punto de vista artístico. Solo Juan Carlos, Saúl y Abdel trajeron sus respectivos relatos; previendo que esto podía suceder, Raquel nos muestra un recorte de periódico con la siguiente noticia: una mujer iraní es condenada a varios años de prisión por haber asesinado a su esposo, con la complicidad de su amante, y a morir lapidada por el adulterio. El hijo de la mujer pide ayuda a la prensa internacional. Dos periodistas alemanes entran al país como turistas con la finalidad de cubrir el caso; sin embargo, la mujer comparece ante la televisión para pedir que no se le preste más atención. Amaranta y William deciden trabajar de forma individual con este argumento.

El primer ejercicio se basa en la prueba y el error, en el obstáculo. En una etapa inicial no interesa la corrección, la perfección, sino entrenar la capacidad de visualizar escuchando al otro. Más que escribir y leer se trata de cómo transformar cualquier incidente en imagen. La escritura teatral debe ser esencialmente visual. Juan Carlos va a leer su relato, todos vamos a oírlo pensando en cómo se puede teatralizar, leer buscando el set: dónde y cuándo transcurre. No hay que leer con perfección sino lentamente.

Relato de Juan Carlos

El taburete recostado, las patas de atrás bien afincadas en el piso de tierra; en él está sentado Pedro, fumando, como es tradición en su familia. Ha podido echarle piso de losas a algunas partes de la casa, pero la terraza sigue siendo de tierra. Él quiere terminar el suelo de losa, para ello contrata un albañil y sustrae los ahorros de su mujer; casi le cuesta el divorcio, pero la mujer transó para que los nietos jugaran en la terraza cuando vinieran de visita. El presupuesto del albañil es excesivo; Pedro roba materiales en una obra en construcción. La arena la extrae del río y se busca problemas con la Comisión Ambiental. Al final logra el piso de

losas bien pulidas. Fuma su tabaco mientras las patas del taburete resbalan y él se cae estrepitosamente.

Luego de escuchar el relato, Raquel pide que lo cuenten a golpe de imagen: ¿cuáles son las locaciones? Responden: «La terraza, el río, la construcción». ¿Qué personajes? «Pedro, el albañil, la esposa, el sereno, la comisión ambiental». ¿En qué set, escenario, locación, ocurren las acciones principales? Relación canónica de la dramaturgia: acción, situación, personaje; acción es transformación del material dramático; la situación es el estado. La acción es horizontal, diacrónica; la situación es vertical, fase o estado del proceso, no importa qué tipo de dramaturgia se emplea. El escenario se define por el espacio y los personajes. ¿Dónde Pedro sueña reclinado en su taburete? ¿Cómo se llama la mujer de Pedro? ¿Qué edad tienen? ¿Cómo son físicamente? Recomendación: apegarse a la fisicalidad, que de ahí emane todo; convertir el texto en contexto; transmitir la mayor cantidad de información a nivel visual y activar el imaginario del espectador.

Posibilidades: primer escenario: Pedro en su terraza, en el ritual de fumar, con la mujer. Argumento: se compone de los sucesos fundamentales, es el esquema. Escenario: espacio-tiempo, y todo el elemento visual y sonoro que entraría. El texto es sonoro: voces y no letra; trabajar en función del oído. El actor no puede ser orgánico si el texto no tiene organicidad. El lenguaje no puede ser siempre el del autor, debe salir de la naturaleza, del bios del personaje. La artesanía de organizar, componer y disponer el material dramático es estrategia de comunicación, cómo montar la atención del espectador y atraerla.

La tarea de Juan Carlos para el día siguiente es componer dos escenarios: el primero hasta que el personaje diga el sueño de su vida; un segundo escenario, entre el albañil y Pedro. ¿Quién es el albañil? Se trata de encontrar los puntos neurálgicos de la trama, armarlos y buscar variación de espacios. Los talleristas se animan a proponer, conjuntamente con

Raquel: un tercer escenario posible puede ser la obra en construcción; personajes: Pedro y el sereno. Cuarto: Pedro y la mujer (el divorcio). Ellos llegan a una transacción por los nietos; el atraco se puede incluir como referido. Quinto posible: piso echado y taburete que resbala. El sueño de Pedro de terminar el piso es el signo que alcanza un valor metafórico porque refiere la conducta humana: uno se pasa la vida aspirando a la obra perfecta. Estos cinco escenarios contienen los núcleos esenciales de significación. Para mañana Juan Carlos debe traer los dos primeros.

Relato de Abdel (basado en la canción de Ana Belén *Noche de San Valentín*)

Una figura imprudente se le atravesaba a un taxi, se oyen chirridos de frenos. El chofer iracundo lo sigue y al verlo bailar con la estatua del Parque Central, piensa que hasta ese loco tiene con quién acurrucarse. Un agente armado arresta al danzante aunque el taxista dice: déjenlo en paz. En la estación el agente se excusa por teléfono con la novia: aún demora, tiene que resolver el caso del robo de un anillo de compromiso. El loco sale de la estación, lo persiguen, disparan y es herido, se abraza a la estatua de la ninfa, la besa. Lo llevan al Psiquiátrico donde está internado. Se fuga y regresa al parque, pone el anillo de compromiso a la ninfa y muere; la estatua se inclina y llora.

Raquel insiste en que no se trata de entender el relato sino de verlo; el escenario puede estar definido por la perspectiva o subjetividad del personaje. ¿Cuáles son los escenarios desde el punto de vista operativo, artesanal? Los alumnos opinan: primer escenario: calle frente al Parque Central; personajes: chofer de taxi, figura imprudente. ¿Cómo son, qué edad tienen? Acciones fundamentales: taxista se lanza detrás del imprudente, lo ve bailando con la estatua de la ninfa. Universo sonoro: chirrido de frenos. Segundo set: la estatua, la reacción del agente que ve al danzante, llega con el arma y el taxista dice: «déjenlo en paz». Tercer escenario:

unidad de policía; personajes: agente, taxista y loco; acción: se habla del anillo robado, el loco sale de la unidad y lo persiguen. Cuarto escenario: Parque Central; hay un disparo cuando él llega a la estatua y la besa; personajes: agente, loco, taxista y la estatua. Quinto escenario: hospital psiquiátrico: taxista y policía; el policía solamente quería asustarlo; se fuga el loco. Sexto escenario: el parque otra vez: el loco regresa, le pone el anillo de pedida a la ninfa y se desploma (muere), la ninfa se inclina y llora. Para el día siguiente Abdel debe traer elaborados los dos primeros escenarios.

Relato de María Jimena

A la salida de un concierto Gustavo y Mariana se sientan a conversar. Gustavo es agredido, los agresores encapuchados lo entregan a unos agentes de policía. Mariana sigue a la patrulla en un taxi mientras llama a Amanda, la madre de Gustavo. Las dos se encuentran en la plaza donde Gustavo fue detenido. Abordan a la policía; allí les dan el nombre de una estación donde pueden informarles. Emprenden la búsqueda por los lugares que Mariana siguió en su taxi. Mariana sueña con la llamada de Gustavo; en el sueño ella pregunta dónde está y él responde: «Aquí estoy». María Jimena aclara que se le olvidó decir que cuando lo apresaron le quitaron el celular y Mariana le preguntó «¿Qué hago?», y él respondió: «Llámame».

Raquel explica que a partir de unas cuantas imágenes, incluso inconexas, puede surgir un argumento. La sinopsis atiende a la concatenación de la trama. Hay que buscar un grado máximo de particularidad y mínimo de generalidad. Se sugieren los escenarios: primero: plaza en el centro de Bogotá (no es necesario hacer un set de la salida del concierto); personajes y acción: Mariana, Gustavo y encapuchado que lo detiene. Segundo: la patrulla se lo lleva y ella se queda con el celular, forcejeo. Tercero: ella sigue en el taxi a la patrulla. Cuarto o quinto: Mariana y Amanda llegan a la plaza de nuevo (todos opinan que

sería mejor que llegaran directamente a la estación de policía). Cuarto: el sueño: el celular, el «Llámame» y el «Aquí estoy».

Relato de Ernesto Alejo

Una de sus primeras coreografías se basó en el poema de Reina María Rodríguez «Cuando una mujer no duerme». La hizo para una de sus bailarinas, pero nunca la escribió. Espacio único: una cama. Personaje: una mujer. Acción: gnóstica. Imaginaba una mujer desvelada, harta de la vulgaridad del marido, de sus borracheras, de su falta de espiritualidad. El final del poema expresa: «Cuando una mujer no duerme/ algo terrible puede despertarte».

Raquel pide pensar en ese final: ¿qué es lo terrible que puede sucederle al Tú? Algunos talleristas aventuran dos o tres especulaciones, drásticas o jocosas. La tarea de Ernesto para mañana será escribir su sinopsis argumental, a su manera, desde el ejercicio de su profesión. La maestra insiste en que hay que hacer este ejercicio escritural «sin miedo, sin perfeccionismo y sin censura», los tres enemigos mayores de la creación artística.

Relato de Amaranta

Una mujer iraní está presa por matar a su esposo y los occidentales no la entienden.

Raquel explica que esto no es una sinopsis, es lo que antiguamente se llamaba una *premisa*, y que es un recurso muy bueno cuando hay poco tiempo. En cambio, Amaranta ya ha concebido los escenarios: primero: sala de prensa; mujer iraní da declaración, dice que lo hace voluntariamente y pide que no le presten más atención a su caso. Segundo: cárcel, periodistas, un joven iraní; los periodistas imaginan que ella sufrió torturas, hablan de lo que le pudo haber pasado; el iraní habla del honor musulmán, debaten. Tercero: en la casa de ella o en el interior de la del hijo; el hijo no comprende por qué su madre no sabe lo que le está pasando. Cuarto: calle donde la lapidan, «Aquí estoy, me lo merezco», y la primera piedra.

Raquel pide que se trabaje el mismo texto con otro punto de vista. Lo hace William.

Relato de William (al igual que Amaranta, él ha configurado directamente los escenarios a partir de la nota de prensa)

Primero: escena con el hijo, preso por reunirse con periodistas alemanes, puede haber más familia, por ejemplo, la mujer del hijo, más hermanos, policías. Segundo: ella y el hijo, incluso el amante; ella no está de acuerdo con el programa televisivo. Tercero: casa familiar, encuentro del hijo con los periodistas. Cuarto: ella y el amante después del asesinato.

Raquel pone la tarea, a Amaranta y a William, de escribir su argumento, su sinopsis, y desarrollar los dos primeros escenarios. El argumento se define por la organización del material, por el cómo se cuenta. Cada personaje debe tener su punto de vista. Es más importante tener la historia que el punto de vista. No deben temer a la ambigüedad.

Al día siguiente ya hay que trabajar en las dos dimensiones: sinopsis y escenarios. Cada cual propondrá no menos de tres y no más de cinco en los tres días de taller. Raquel sugiere crear *puntos de engarce* y *puntos de exploración*; resaltar la escritura como exploración de la conducta humana a través de los personajes.



Segundo día

A partir de la pauta de la narración, se trabajará con el material de cada cual en el punto en el que esté. El proceso consiste en convertir este material narrativo en escenarios, y en estructura y lenguaje dramáticos. Tejido de acciones, de signos, trabajar con esta noción de textualidad de Barba en *El arte secreto del actor*.

Relato de Abdel

Comienza Abdel, quien trabajó su primer escenario y algo del segundo: una sección del Parque Central, algunas luces de neón mezcladas con la poca iluminación de los faroles, amantes, parejas pasean, al centro está la estatua de la ninfa. Sonidos de

cláxones; melodía suave que sale de un establecimiento cercano; estridente ruido de frenos. Entra la figura en pijama: un joven con sombrero de capirote de papel y una espada de madera en la mano. Él mira a la estatua; entra el taxista y lo injuria. El loco baila con la estatua, el taxista se relaja. Segundo: en la imaginación del taxista: diálogo entre el loco y la ninfa: «¡Cómo te he extrañado, ya creía que no vendrías más! No pude en las noches pasadas, pero ahora vine a entregarte algo». Bailan y conversan, él la besa. Taxista: «Vaya noche de San Valentín, hasta este loco tiene con quién acurrucarse. Apresuremos el amor que...» etcétera.

Raquel pide opiniones. William ve cosas positivas, pero cree que el diá-

logo está anticipando mucha información. Juan Carlos no cree que ocurra en la mente del taxista, que en términos teatrales esa idea no aterriza. Amaranta piensa que con luces especiales sería bello y William añade que se puede trabajar en dos realidades, en dos texturas distintas. Vincent observa que con la construcción del escenario logra más información que la que había en el relato; también en el diálogo de los personajes. A Amaranta le gusta que la estatua hable, María Jimena está de acuerdo y argumenta que la imagen es más corpórea. Todos sugieren a Abdel que acorte el último parlamento del taxista, demasiado declarativo, que lo deje hasta la palabra «acurrucarse».

Puede haber elementos dentro de la realidad de la ficción y otros dentro de la irrealidad, aclara la maestra. El comienzo de las didascalias es demasiado retórico, y estas pueden y deben contener poesía, un nivel de síntesis, capacidad de provocar imágenes. A Raquel le gusta el trabajo de la iluminación, la textura de la escena: neón, faroles, penumbra, amantes que pasean, estatua al centro: sensación de zona de peligro. Es importante el relieve de las figuras y el contraste –motores, claxon, melodía suave–, para preparar la mirada del lector/espectador. No todo opera en el primer plano de la acción, ni las luces, ni los sonidos, ni siquiera los personajes. Estas tesituras disponen la percepción de lo extralógico, de otra realidad, de otra zona. Son las claves que uno siembra para informar al espectador, no siempre expresa o, verbalmente, núcleos de información de diferente naturaleza, los cuales definen la estructura teatral. De pronto, hay un estridente chirrido de frenos y entra la figura en pijama, capirote y espada de madera; es bueno que los atributos no queden fuera. Allí el texto comienza a funcionar como metáfora: cualquiera de nosotros en un mundo pragmático es un loco. Va más allá de la literalidad y opera en la dramaturgia del espectador; esta es la comunicación que hay que buscar. La *poiesis* del lenguaje creativo que nombra lo que no está nombrado.

Track, con Andrea Fardella y Camilla Parini, dirección de Cristina Castrillo, Teatro de las Raíces, Suiza



El héroe romántico (loco), pero citado siempre dentro de su contexto local y temporal: una cualidad extraña que revele una cualidad extrañada. *Experimentar* es esto: explotar todas las posibilidades. A continuación, Raquel pregunta a Amaranta si trajo su relato.

Relato de Amaranta

Lee un monólogo de la mujer iraní mientras a esta le van cayendo piedras: «Piedras, solo piedras. Mis hermanos piedras, mis padres piedras». Habla de su amor por Iya (el amante), del olor del esposo («es un buen hombre pero nunca soporté su olor»), se dirige de nuevo a Iya y le habla del pequeño bebé que las piedras van desgarrando de su interior, pide más piedras, dice que valió la pena porque conoció el amor. Habla con su hijo, preso por defenderla, etcétera.

Raquel pregunta a los demás cuál es la circunstancia de la enunciación: para todos ha quedado claro que es el momento de la lapidación. A Raquel le gusta que todo transcurra en este espacio-tiempo único; el *creciendo* dado por el leitmotiv: «piedras, piedras». La mujer habla con el hijo, con los periodistas, con el amante, habla del marido pero no con él. Raquel sugiere personalizar: «Nunca te quise», en vez de «Nunca lo quise». Le parecen muy lindas las zonas con el amante. El texto logra una dimensión poliédrica, penetra en la psiquis de la iraní, en la historia de otros personajes. Esto es: *la escritura como exploración, improvisación, como acopio de materiales*. La historia y la teoría de la dramaturgia ofrecen un arsenal de técnicas y métodos que no se pueden aplicar mecánicamente, pero son saber acumulado y desde este se puede trabajar la escritura como improvisación.

Escenarios de Juan Carlos

Primero: a oscuras; se escucha el tema *Sitiera mía*. Lentamente se ilumina la escena: Pedro, de perfil, está en el taburete fumando con deleite; hay mucho humo. Aumenta la luz, se ve el piso de tierra, aparece Rosa con

un jarro de café y conversan. Pedro defiende el fumar, es tradición de sus antepasados, desde su tatarabuelo: «El humo espanta a los mosquitos y a los malos pensamientos». Rosa con la escoba protesta por los cabos. En la conversación aparece el tema del piso que quiere Pedro, porque los Martínez ya echaron el suyo. Sigue el diálogo entre Pedro y la mujer.

Raquel aclara que cada material tiene su lenguaje. Analiza lo que Juan Carlos acaba de leer: hay aciertos en el rescate de la cultura rural, puntos en común con obras de Albio Paz y Teatro Escambray. Raquel sugiere a Juan Carlos que introduzca a los nietos, porque son un elemento importante para convencer a la mujer. Otro acierto es lo de los Martínez. Todavía se debe destilar el lenguaje, dejarlo en lo esencial. Lograr síntesis sin perder la organicidad y la espontaneidad del personaje; lograr la máxima intensidad con un mínimo de recursos. Que el lenguaje (tono, sonoridad-referencialidad) caracterice al personaje. La frase debe tener un relieve inusual, incitar al espectador, sacarlo de la realidad y llevarlo a lo extralógico. La lectura ha provocado risas y frases de aprobación. Raquel le pone como tarea trabajar este escenario y traer uno nuevo mañana.

Relato de María Jimena

Noche de sábado. Mariana y Gustavo pasean. Noche de mucho silencio, murmullos, música de bares lejanos. Sigue leyendo la historia del secuestro, con más detalles en cuanto al vestuario del encapuchado y de los probables policías. Ahora, a Gustavo se le cae el celular en el forcejeo. Cuando la patrulla desaparece, Mariana ve el celular en la calle y lo recoge. María Jimena no pone en boca de los personajes los diálogos, sino que los refiere en forma indirecta: Mariana dice que, Gustavo dice que, el encapuchado lo manda a callar, etcétera.

Cuando María Jimena termina de leer, Vincent opina que todavía es más un relato que un escenario, porque no se han precisado los diálogos. William añade que el diálogo importa, ya que da verosimilitud.

Raquel precisa que el diálogo es vehículo de caracterización, no solo de información, y María Jimena sigue relatándolos, aunque con más precisión que ayer. Raquel le orienta que al día siguiente debe ponerlos en boca de los personajes, para que estos se expresen directamente.

Relato de Saúl

Es un cuento en el que Alma refiere que en el patio de su casa había una cisterna donde vivía Ismael, un niño-rana, muy feo, que se dedicaba a esculpir figuras con alas. Sale al pueblo a ver la luz, lo atrae el campanario, quiere volar, pero cae y es acorralado por la turba. Lo llevan a la plaza, van a lincharlo, llaman al presidente del CDR, quien lo considera una amenaza, gritan, lo echan del pueblo.

Raquel pregunta: ¿qué escenarios son posibles? William propone la línea costera, porque Ismael sale a ver la luz del sol. Saúl explica que puede hacerlo todo en la cisterna. Alguien aclara que hay cosas que ocurren en la plaza.

Raquel siente un macroespacio que abarca a todos los de la historia. Puede ser la plaza donde, después de muerto, cínicamente se celebre algo relacionado con la historia del personaje. Pero ella no le va a imponer el escenario. Lo primero es buscar uno para un suceso con comienzo, desarrollo y fin. Le manda a escribir los escenarios de la cisterna y de la plaza.

Relato de Vincent

En el aeropuerto, una mujer busca un celular para llamar al hermano que está en el avión. Murmura: «No vayas». El hermano está acicalándose en el avión. Y en el sofá de su casa, otra mujer rasga una carta mientras dice: «Con esto rompo todos los hilos que me unen a ti, no vengas a buscarme».

Raquel le manda a escribir los tres escenarios con los diálogos, y sucesos con principio y fin. A William le parece que son momentos paralelos que pueden ir juntos.

Escenarios de William

Hizo dos, pero se concentró en los espacios y no en el diálogo,

porque le interesa más lo documental que ficcionalizar.

Primer escenario: la habitación del hotel (seriada, austera pero cómoda); los personajes se verán como figuras recortadas; sobre la mesa de centro hay muchas clases de comida, todas con etiquetas, pero nadie prueba alimento. Sentados en una esquina, dos oficiales conversan. Segundo escenario: casa familiar, modesta; siempre se toma té; no hay carteles ni cuadros en las paredes. Sayad (el hijo) recibe a los periodistas.

Raquel explica que es una historia que se puede narrar de diversos modos. Los testigos de un suceso pueden contarlo cada uno a su manera, como en *Rashomon*. Le recomienda a William comenzar a seleccionar el punto de vista. Interroga a Abdel. Él se pondría en el lugar del hijo, y vencería a la madre de ir con los periodistas para presentarles su causa.

William describe más escenarios, complicados: el proceso judicial; la vida cotidiana de madre e hija; un muñeco preparado para la lapidación; las piedras, con todo su peso, listas para que la gente (espectadores) las tire; luego un debate en Google, mensajes de texto, etcétera.

Raquel propone un ejercicio: cada uno va a escribir el guión para un director a partir de la noticia de la iraní (ya todos la llaman Sakiné); en quince minutos deben improvisar un escenario posible.

Cuando los quince minutos pasan, Raquel pide a Saúl que lea íntegra la noticia. Luego, que cada uno haga lo mismo con lo que escribió. Todos redactaron escenas dialogadas entre diversos personajes. Después de oírlos, Raquel concluye: ha sucedido lo normal. Todos los diálogos han caído en la tentación de transmitir la información. Los personajes no dialogan libremente, se sienten obligados a contarse lo que ellos ya saben para ofrecer estos datos al espectador. Había que crear diálogos entre Sakiné y el amante, o entre ella y los periodistas, o entre los periodistas y el hijo, que no contaran la historia.

Raquel orienta otro ejercicio de quince minutos: improvisar diálogos

que no revelen la historia, sino que la oculten. Todos se ponen a trabajar. La maestra también.

Vincent desarrolla el monólogo de un periodista que no entiende el lenguaje de los iraníes, habla de lo que la gente es capaz de hacer con tal de salir en la prensa internacional, cuenta los minutos que le quedan para irse y recuerda comprar un regalo para el cumpleaños de su hijo. Saúl desarrolla un diálogo entre el amante y Sakiné, en el que él está dispuesto a ocupar el lugar de ella y que lo lapiden. Juan Carlos crea una conversación amorosa entre el amante y Sakiné. María Jimena, un monólogo de Sakiné. Abdel escribe sobre un periodista que entrevista a Sakiné, y William hace hablar a Sakiné con los periodistas. La maestra también lee su diálogo.

Raquel dice que los personajes comienzan a tener una dimensión de realidad, porque no ilustran la información. Los ejercicios no están ni mal ni bien, no son para dar una evaluación. La clave es soltar el lenguaje, que cada personaje coja su tono propio. *El lenguaje es una aventura, una exploración, un experimento*. Una buena historia no se desarrolla a través de diálogos informativos. Escribir es un trabajo práctico. Lo tradicional es enseñar la interpretación y la valoración de la lectura, pero su objetivo es estimular en primer término la lectura sensorial, imaginaria.

Como tarea para el día siguiente, cada cual deberá añadir a su relato al menos un escenario más.

Tercer día

Raquel explica la trampa (de buena ley) de los ejercicios del día anterior, y lo efectivo de ese método para ejercitar la escritura: lograr que la mujer, Sakiné, hable como otro personaje (bailarina, médico, prostituta, como una tipa cualquiera). Luego estos diálogos se homologan, que es llevarlos a la pauta de la historia. Esta es una técnica que Raquel utiliza cuando la escritura no fluye, para encontrar mejor el *gestus* del personaje. Por ejemplo, cuando concibió a la Simone de Charenton sintió la necesidad

de crearle un pasado, para que no fuera solo la amante de Marat que tiene que cambiarle los apósitos en la bañera y escuchar sus amarguras en silencio. Simone fue una gran cantante en los tiempos anteriores a la Revolución Francesa; vivió con alto nivel: carruajes, castillos; renunció a todo por Marat, por su Revolución; compartió su fervor. Por eso en la obra se muestra ruda y violenta; es su manera de adaptarse al desengaño, a todo lo que ha perdido.

A continuación, Raquel revisa lo que los talleristas han traído hoy.

Relato de Abdel

Lee el mismo escenario de ayer, pero no emplea el comienzo retórico de las didascalias. Hay más detalles sobre la iluminación, los sonidos y la demarcación del espacio. El diálogo caracteriza mejor al personaje loco, habla al compás de una melodía: «un dos tres, un dos tres». Se levanta un murmullo de aprobación entre los que escuchan. Abdel lee la segunda escena, con todos sus factores, hasta que el agente irrumpe para llevarse a Capirote detenido.

Raquel pregunta: ¿qué cambió? Ayer todavía faltaba algo que diera *legalidad poética* a la ficción. Y faltaba que el espectador viera la *ambigüedad*: ¿toda ocurre en la mente del taxista?, ¿es una alucinación? El espectador debe entender y creer, dejarse arrastrar, aunque sepa que es por un recurso. Esto es lo que Aristóteles llamó *verosimilitud*. Abdel ha introducido, en el momento que da paso a la irrealidad, una melodía que sube a primer plano, que cambia la percepción del espectador (dramaturgia del espectador), y un cono de luz sobre lo opaco (recordemos las luces de neón, los tenues faroles del principio) te proyecta una sensación de irrealidad, por lo que no hace falta que el taxista diga: «Esto es irreal». Al final de la escena vuelve la iluminación inicial y se escucha un claxon. Es muy bueno el contraste entre la seducción que sufre el taxista y la violencia del lenguaje del agente. Es bueno que Capirote se enfrente al policía con la espada de madera; esto lo sitúa

en la tradición del héroe romántico. Son tópicos que están en el imaginario colectivo, es el *gestus*, cargado de heroísmo, de intencionalidad social y cultural, desde la caballería medieval; el caballero que se enfrenta a quien le mata la ilusión (al caballero de la Verde Luna). El taxista se ha transformado, se ha contaminado con lo extraordinario y es capaz de interponerse a la acción del policía. Llegado a este punto, Raquel recomienda tres recursos fundamentales: la *fragmentación del discurso*, la *omisión de lo innecesario* (sin cortar el nervio vivo del relato) y la *síntesis*. Esto, muy bien explicado en *El arte secreto del actor*, sirve para toda la creación artística. Fragmentación, omisión y síntesis, para que el relato mismo te muestre lo que sobra.

Escenarios de Saúl

Trabajó dos: la cisterna y la plaza. En el primero, describe objetos que flotan sobre cámaras en el agua: velas, candelabros, taburetes, y otros que utiliza Ismael (el niño-rana). Dialogan Clemencio, el abuelo de Alma y el padre del niño. Ismael está sumergido, esculpiendo en las piedras una figura que es él mismo, pero con alas. Clemencio dice que la belleza o la fealdad son relativas: «los huesos de animales muertos provocan bellas luminosidades por la noche, mientras el marabú, que es tan verde, se extiende por todos lados y es dañino». Añade: «hay que tener cuidado, que Ismael ya tiene novia».

A Raquel le encanta el escenario de la cisterna y los objetos que flotan. Es un *gestus*: la isla flotando, la mujer tendida —que viene de la gran tradición grecolatina—. Ismael recuerda a Ícaro, y es válido el trabajo con mitos provenientes de todas las tradiciones, porque iluminan y tienen un gran valor para la creación. La irrealidad del escenario contrasta con el lenguaje del diálogo, desenfadadamente campesino: a Raquel le recuerda *Celestino antes del alba*, de Reinaldo Arenas, la apoteosis del discurso contrastante: la luminosidad verde y el marabú (polos de tensión barroca), como diría Severo Sarduy.

El nombre Ismael también puede resultar simbólico por el *Ismaelillo* de Martí. Si el pueblo se llena de Ismaelillos, sería como la expansión del marabú: el defecto convertido en norma. Por eso Clemencio dice que hay que tener cuidado, que ya tiene novia.

Escenarios de Vicente

Trabajó tres simples: en el primero Paula, en el segundo el hermano y en el tercero la mujer a la que él va a ver; Julia. Habrá tres cenitales simultáneos: a la izquierda, al centro y a la derecha, sobre personajes congelados en una postura: Paula corre, Juan se peina y Julia rompe una foto. Primer escenario: Paula; en la mano lleva una foto y un sobre abierto; sonidos de aeropuerto, pasos, maletas; Paula busca mientras habla: «Hermano, hermano, no vayas», y vuelve a la postura inicial, al gesto de correr. Segundo escenario: Juan; se escucha una llave de agua que se abre y se cierra, una voz de aeropuerto dando la bienvenida; Juan se acicala, habla consigo mismo: «Todo va a ir bien, prometo que será la última excusa», y regresa a la postura del peine en la cabeza. Tercer escenario: sonidos lejanos de lluvia; Julia desgarró la foto mientras habla: «Juan, yo soy la culpable de perseguir un sueño que ya murió. ¿Alguna vez pensaste en venir por mí? Ya no. No vengas a buscarme. Ya no».

Raquel pide opiniones: ¿los escenarios funcionan, según la naturaleza de la historia? Esta es, de entrada, una escritura poderosamente performativa. Las didascalias son resueltas con nitidez. Este es el máximo recurso que el dramaturgo tiene para expresar el universo visual y sonoro de su texto; es el cincuenta por ciento del texto performativo, un sistema de notación, una secuencia de acciones. El texto lingüístico, con elementos repetitivos, aunque no sea el definitivo, se va acercando al producto final, tiene el diseño de la escena. El *leitmotiv* y el enigma son importantes. La vuelta a la primera imagen crea el ciclo necesario para leer la simultaneidad de las acciones.

Escenarios de María Jimena

En la suya, la historia del secuestro, María Jimena tenía la tarea de introducir diálogos directos entre los personajes. Mariana y Gustavo están en la plaza, bajo un árbol que ella dice le evoca otros tiempos. La plaza ahora está desierta, y ellos conversan sobre lo que era aquel lugar hace diez años, cuando se llenaba de vida. Dicen: «esta ciudad ha cambiado». En eso llega el encapuchado y el diálogo se vuelve violento.

Raquel comenta que el texto se ha concretado y enriquecido. Sin mencionarlo directamente, queda claro el cambio que la violencia ha infligido a la ciudad. El lenguaje en la segunda parte de la escena debe ser más dinámico, fragmentado, menos explícito. La violencia puede transmitirse mediante otro lenguaje que revele ritmo, vertiginosidad, que refuerce la *legalidad poética* del texto. *Fragmentación, omisión y síntesis*. Raquel recomienda completar la historia y los escenarios; además, construir biografías de los personajes, y que el diálogo emane de la situación concreta en la que ellos están, no de sus concepciones políticas y filosóficas.

Escenarios de Ernesto Alejo

Primer escenario: una calle, iluminación al veinticinco por ciento, rasante blanco. Aparece una mujer, maleta en mano, chal al cuello; se mueve angustiada pero decidida. Cenital. Ella se detiene dentro del cenital y eleva la maleta, mira hacia una ventana en lo alto, cae, etcétera. Baila, evoca al hijo, al sexo, a las borracheras del marido. Hace gestos de mandar todo al demonio y parte.

Raquel se muestra satisfecha. Ernesto ha puesto la técnica dramática en función de su profesión, o de lo que el contexto le demandaba. Es importante la forma en la que se vincula con esto y con la audiencia. Aprovechó las convenciones del medio no para obedecerlas sino para transgredirlas. *Apoyarse en el material conocido para ir a lo desconocido es investigar, explorar.*

Relato de Amaranta

Sakiné está con una túnica ensangrentada. Se oye el sonido de las campanas de la mezquita. Se repite el texto de ayer: Sakiné en la lapidación, sus frases dirigidas a los diferentes personajes de la historia. Amaranta añade acciones a Sakiné: se tira contra las piedras, intenta cortarse las venas con las piedras, recoge los pedazos del bebé, los acuna bajo la lluvia de proyectiles, se le cae el hijo, se quita la túnica, queda desnuda, y va muriendo lentamente mientras exclama: «Amor, amor, amor».

William aclara a Amaranta que en la mezquita no hay campanas ni sermón. Ella dice que pondrá entonces el eco de los rezos, o la llamada a la oración.

Raquel opina que el texto está creciendo a partir del material noticioso. Ya vemos a la mujer, con su túnica ensangrentada. Ya está claro cuando le habla a otros personajes. Uno puede conocer la fuente, pero el espectador no necesariamente. Raquel recomienda a Amaranta trabajar ese sentimiento contradictorio: el arrepentimiento, ¿de qué? Es importante qué le dice Sakiné a la madre, qué a la hija. Si elegimos que le hable directamente a sus seres queridos, es recomendable que no explique: «mi hijo mayor en la cárcel» suena informativo, igual que cuando le habla al marido muerto.

La maestra aprovecha para puntualizar:

el punto más fuerte de la investigación es la escritura. La investigación histórica nos da fuentes (fotos, música, documentos, libros), pero el proceso escritural encuentra cosas que ninguna fuente te dio. La investigación no es solo acopio de información; la imaginación conecta cosas, crea imágenes; el proceso de construir el material es en sí mismo investigación.

Escenarios de William

Él escribió la escena de Sakiné y Sayad (el hijo) con los dos policías.

Raquel dice que la dirección del discurso es importante: ¿a quién le habla Sayad? William debe hacer un estudio del momento en el cual los funcionarios van a sentar a la madre y al hijo y traen a los periodistas para que la madre se retracte.

La maestra pone un ejercicio de estructura y lenguaje: redactar la entrevista que uno o dos periodistas le hacen a Sakiné. La regla es que la interrogan, en primer lugar (cuadro primero, sobre por qué lo hizo; en segundo lugar (cuadro segundo) sobre quién es Iya; y en tercer lugar (cuadro tercero) sobre si le parece justo que su hijo esté preso. La clave

es que los alumnos están liberados de transmitir información.

Todos leen el resultado. A Raquel le parece bien y señala los aciertos.

Utilidad del ejercicio, a manera de conclusiones del taller:

Primero: perder el miedo a la página en blanco. No escribir pensando en lo definitivo, en lo perfecto. Tener la capacidad de jugar con lo imaginario, de sentir el placer del texto.

Segundo: desterrar la idea de que uno investiga y después pone en letra el resultado. Existe una diferencia entre el argumento, como estructura de superficie del relato, y lo que está debajo. Se deben crear situaciones concretas, con personajes que interactúan y hablan desde su voz y caracterización. Al personaje se le investiga a partir de la propia escritura, con detalles y contrastes que dan carne y sangre al relato.

Tercero: priorizar la búsqueda de un lenguaje personal. Los personajes tienen que hablar con lenguaje propio y contemporáneo.

Ha terminado el tiempo. Con un cálido intercambio de teléfonos y direcciones, el taller finaliza. Magdalena sin Fronteras III apenas comienza y nos aguarda un programa extenso, bien organizado y pleno de experiencias artísticas.



Estar ahí con Jill Greenhalgh

Marcos Antonio Díaz Sosa

YO ESTUVE AHÍ EN LO QUE

fue llamado «La amenaza del silencio». Tres días con Jill Greenhalgh en el Teatro la Caridad para acercarnos un poco más a definir y dominar la presencia escénica. Con formato de taller creativo, todas las mañanas nos dedicábamos a aprender cómo llamar la atención del otro sin necesidad de usar palabras, significados, ni ningún otro ruido. Aprender a ser necesario, suficiente, imprescindible, solo con estar ahí.

Desde el primer día Jill dio libertad a los integrantes para definir cuáles eran sus intereses con el taller. Cada uno explicó a los otros su definición de presencia escénica, y durante el transcurso de los días trabajaríamos hasta lograrla físicamente, mostrársela a los otros haciendo uso del cuerpo propio, y demostrarla con un ejercicio performático en un espacio público.

Mi propuesta era bastante redundante: algo así como «estar presente es estar ahí». Necesité los tres días para darme cuenta de que no se trata solo de ser percibido (lo que es decir: dar gritos, halarse los pelos, lanzarse del balcón), sino de que la presencia sea deseada y entonces percibida. Lo contrario es ruido, suciedad, distorsión del minuto. Eso no cae bien, no es atractivo. Queríamos lograr una secuencia ordenada de acciones, no accidentes.

Para explicarnos esto Jill decía: menos es más. La belleza del silencio, de la naturaleza muerta, de lo quieto, está toda explicada en esas escenas de Sergio Leone en las que los *supercowboys* se miran durante quince minutos sin emitir palabra, esperando que uno de los dos saque su revólver. ¿Por qué podemos mirarlas durante tanto tiempo sin aburrirnos? Se trata de lograr esa atención: la atención al saber que el próximo movimiento es el más importante, el definitivo.

Jill Greenhalgh hablaba a ratos en su idioma para hacerse entender mejor, pues muchas veces no encontraba las palabras. Para decir cuándo lo estábamos haciendo mal, usaba el término inglés *bullshit*, que significa más o menos algo que finge ser real pero que es falso, porque no convence. Al principio a mí me desconcertaba cómo se podía estar ahí de forma «no real», porque si yo estaba ahí delante de ella, estaba ahí delante de ella, no en otra parte. Y Jill insistía en que no se trataba de «sentirlo» más, ni de recordar un suceso dramático de nuestro pasado.

Nos puso un ejercicio muy sencillo para ilustrarnos. Se trataba de un duelo de palmadas. Ella nos ponía en posición de herradura y se situaba frente a nosotros. Entonces nos retaba a que aplaudiéramos *antes* que ella. Es decir, que adivináramos cuándo iba a aplaudir e intentáramos hacerlo *antes*. Exactamente igual que un duelo entre vaqueros. Mientras esperábamos que aplaudiera, nos poníamos en atención, nos inmovilizábamos, dejábamos la mente en blanco para concentrarnos solo en el más minúsculo de sus movimientos, y quien lograra realmente concentración lograba aplaudir antes y, además, lograba, así inmóvil, sin hacer mucho, ser *beautiful* (como nos decía ella) para quien estuviera mirando.

Ese era el estado a lograr: la mente sin memoria, concentrada únicamente en el presente, en la luz que entraba a los ojos, los sonidos a los oídos, los olores a la nariz, la temperatura y la textura en la piel. Entonces

cada movimiento de nuestros músculos, por pequeño que fuese, se volvía imprescindible, voluntario, protagonista. Bastaba con prepararlo, vestir el cuerpo con la expectativa del próximo minuto. Era necesario convertir la inmovilidad en una acción.

Aprendimos a caminar sobre las tablas. Cuando alguien lo hacía pensando en otra cosa, o demasiado tenso o avergonzado por la mirada del otro, o demasiado viciado de sus gestos comunes, entonces los demás se daban cuenta de que estaba haciendo *bullshit*. Yo, por ejemplo, fui uno de los que más *bullshit* lograba entonces.

También aprendimos a tener conciencia de nuestras tensiones en el cuerpo cuando ejecutábamos las acciones. Qué músculos se tensan y qué músculos se relajan. Cómo trabajar con ellos para ejecutar una acción, para lograr un simulacro, para estar ahí. Esto se lograba situándonos en pareja: uno ejecutaba una acción, el otro intentaba frenarlo, y sentíamos qué músculos entraban en juego; luego repetíamos la acción tensando esos músculos, sin que nadie nos frenara.

Otro ejercicio fue el cuadro de danza, o danza en cuadro. Una mitad del grupo se ubicaba en cuadro sobre el tabloncillo, mientras la otra miraba. Los del cuadro solo podían ejecutar estas acciones, combinadas en cualquier orden: caminar al frente, hacia atrás, girar noventa grados. También podían variar el ritmo del movimiento. Cuando el primero que tuviese una propuesta coreográfica con esos pocos movimientos, el resto debía complementar el baile. Cuando

a otro se le ocurriera otra propuesta, la ejecutaba. Si al resto del grupo le convenía, continuaba el baile en esa línea.

Había que tener buenas ideas, por supuesto, de combinaciones, y suficiente tacto para proponer sin imponer, y para sentir la presencia de los otros y seguirlos: escucharlos, mirarlos, capturar la frecuencia de los otros, las energías. La mayor parte de las veces resultaba un caos pero, cuando se lograba bien, era un momento placentero que nos estimulaba y nos hacía reflexionar sobre la danza, el teatro, la presencia.

Otro ejercicio: ejecutar todos la misma acción banal (extender un brazo), pero que cada cual tuviera en su mente el propósito de dicha acción, sin compartirla con los otros. Hacíamos coros con la misma acción y diferentes intenciones.

Otro: situarnos en pareja y mirarnos durante quince minutos. Entonces, conectarte con tu pareja a partir del gesto que más deseos tienes de ejecutar, conectarse entre todos cada cual con su gesto. Lo más importante era el nexo entre quien actuaba y quien miraba.

Parte importante de la actividad en el taller consistía en fungir como espectador para quienes ejecutaran los ejercicios, a veces incluso desde las lunetas del Teatro la Caridad hacia el escenario. Después, conversar e intentar entender qué funcionaba y qué no. Hacia dónde iba la mirada. Entre el coro de *performers*, por qué nos llamaba la atención aquel muchacho despeinado que ni siquiera se estaba moviendo, y no la chica alta que daba brincos en el centro.

La demostración en público era un buen ejercicio para poner a prueba nuestras modestas investigaciones acerca de la presencia escénica. Se trataba de *performances* en que

FOTO: CAROLINA VILCHES



ejecutáramos una única acción, quizás repetida de forma serial, quizá modificada en su tempo-ritmo pero, en todo caso, debía ser una acción cotidiana, una acción que no llamara la atención con ruidos, sino que sedujera con su esencia. Primero cada integrante ejecutaría una propuesta en soledad durante quince minutos, luego se verían las propuestas en parejas en el mismo espacio de tiempo, luego en grupos de quince.

Algunas propuestas:

1. *Performers* en soledad: sonarse la nariz con *kleenex* al mismo ritmo y con la misma secuencia de movimientos durante quince minutos; cruzar un paso peatonal hasta el cansancio una y otra vez; posar frente a una estatua con un saludo militar.

2. *Performers* en pareja: intercambiar la misma prenda (un abrigo) frente a las miradas del bulevar; alejarse el uno del otro sin parar, durante los quince minutos, sin dejar de mirarse a los ojos; mirar fijamente la hora del reloj del parque y solicitar silencio.

3. *Performers* en grupos de quince: en una esquina del Parque Vidal, todos mirando al mismo punto en un árbol, cada cual podía asumir cualquier pose, pero siempre estática.

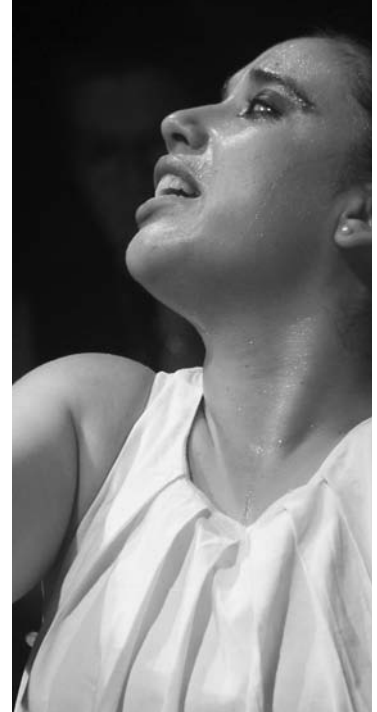
Finalmente discutimos sobre cómo habían reaccionado los espectadores casuales que nos encontraron en la calle. Entonces actualizábamos nuestras nociones de presencia escénica:



1. La atención no se mendiga. No se te da porque la has suplicado, sino porque sedujiste al otro. Gritar, halarse los pelos, lanzarse del balcón, todo eso es *bullshit*. La atención tiene que ser orgánica y real, hay que evitar la desesperación por ser mirados, y poner de relieve nuestras ganas de ejecutar la acción mientras la ejecutamos, nuestro goce por estar ahí realmente, no por simular. El premio va tanto para el espectador como para el actor. La presencia nace en ese nexo: cuando es placentero para el espectador mirar y para el actor ser mirado.

2. Estar ahí más que nunca en ese momento. Que el espectador sienta que lo más importante que pueda estar haciendo entonces es mirarnos. Esto se logra cuando el actor se concentra con todos sus órganos sensoriales en el espacio y el momento presente, cuando tiene conciencia de cada músculo y del control de su cuerpo.

3. Librarse de la inercia, de cada gesto involuntario que cotidianamente nos protege; dejar por un



momento la máscara que hemos estado conformando al coleccionar disimulos, hábitos a la moda, hábitos para ser aceptados. Ser virgen. Llenar cada nuevo gesto, por pequeño que sea, de ganas de ejecutarlo.

4. No hay psicología detrás de nuestro rostro. El drama, los relatos, los significados, son obra del espectador. Nosotros somos en escena actantes llenos de acción, juego, tensión; pero el sentido nace después. Nace tanto para ti, como para mí, en el momento de la presencia.

5. Una acción sin propósito es un accidente, no una acción. Al mismo tiempo, el objetivo más importante al ejecutar una acción es la acción misma. En el caso del teatro, la acción misma para el otro.

6. Lo importante es percibir y hacerse percibir. Tener conciencia de cada cosa que está ahí. Construir con los órganos sensoriales el pedazo de mundo que te envuelve.



FOTOS: CAROLINA VILCHES

Creación colectiva y autorreferencia.

Notas sobre un taller

Gaby Carmona Pacheco

ALREDEDOR DEL TÉRMINO «creación colectiva» (CC) se han creado diversos mitos. Entre estos, falsos por demás, se encuentra la idea de pensar la CC como un sistema cerrado en el que la individualidad desaparece bajo un discurso unitario. Contrario a ello, la CC toma muy en cuenta las divergencias individuales que surgen naturalmente en la agrupación. También se suele comentar que las obras creadas en un proceso de CC están tan vinculadas a un interés político-social, que este sobresa-le por encima del material artístico. En La Candelaria, reconocido grupo por su trabajo a partir de la CC, es cierto que la temática político-social siempre ha encontrado un lugar de privilegio en las puestas; pero el interés artístico con el que están creadas es el centro generador de su teatro. Desde esta perspectiva, el grupo ha transitado de una etapa en la que el

contenido tenía un gran peso (más cercano a lo social y políticamente contingente, como he referido antes), hacia una intermedia, dedicada a enfatizar sobre la función poética del teatro; para «terminar» en estos años con el trabajo de la CC y la autorreferencia en el teatro de presentación. Escribo «terminar» porque no se debe tomar el momento de creación actual en el que vive La Candelaria como final de una trayectoria. El desarrollo de su trabajo, como ha hecho hasta estos días, continúa su trayectoria hacia nuevas investigaciones de zonas teatrales.

Acerca de estos mitos alrededor de la CC, habría que enfatizar sobre la eliminación del concepto *sistema*. Durante el taller «Creación colectiva y autorreferencia», impartido por la actriz, directora y dramaturga Patricia Ariza, cofundadora de la agrupación colombiana, se pudo constatar

la idea de la CC en La Candelaria como un espacio laboratorio más que como sistema. De hecho, en esta agrupación cada proceso de montaje ha constituido en sí mismo una metodología de creación diferente cada vez. Por tanto, no se puede hablar de sistema que repite una fórmula. El ambiente de creación es similar al de un laboratorio de experimentación, en el que se investigan modos de acercar un conjunto de ideas a la escena a partir de un trabajo en colectivo.

Cualquiera puede engañarse pensando que, por tener más de cuarenta años de fundado, entre los integrantes del grupo no existen diferencias y crear en colectivo es muy sencillo. Según nos contaba la propia Ariza, cada proyecto da lugar a nuevos encuentros de opinión.

Los integrantes del taller procedíamos de diversos espacios asociados al teatro. Hay que enfatizar que, salvo una o dos excepciones, nadie se conocía previamente. Éramos de edades y lugares de procedencia diferentes. Todo esto supone una serie

de ideas sobre el teatro bien alejadas entre sí en cada uno de los talleristas.

El taller duró tres días y se estructuró de manera tal que la llegada al plato fuerte, la autorreferencia en el teatro de CC, fuera un proceso orgánico y lógico. Después de las presentaciones de cada integrante, se organizaron tres equipos. Cada uno tenía veinte minutos para hacer una improvisación a partir de cualquier tema. En este punto, las dificultades de crear en colectivo afloraron. Elegir un tema y la forma de exponerlo a nivel escénico nos tomó (en el caso del equipo en que me encontraba) casi los veinte minutos que se habían establecido. Sin embargo, en los dos restantes equipos todo parecía fluir de maravillas. Finalmente, acordamos que lo que íbamos a hacer delante del resto de los equipos sería reproducir el mismo conflicto en el que estábamos, añadiendo un juego al final, sin planificar su desenlace. Esto resultó muy interesante, porque había más de una conexión entre lo que acabábamos de hacer y de lo que se trataba el taller en curso. No representar una

situación y sí mostrarnos tal cual éramos y pensábamos en ese momento, ante ese ejercicio, dentro del marco de un juego, se conectó de inmediato con la pauta que proponía el taller.

Esta manera de proceder (dividir el grupo en equipos y hacer improvisaciones) se repetiría los dos días siguientes, pero de forma tal que los integrantes se distribuyeran y todos llegaran a trabajar con personas diferentes cada vez. Después de mostrarse los ejercicios, se abría una conversación. Primero, se hablaba sobre cada una de las improvisaciones sin emitir criterios. Se trataba de contar llanamente lo que pasó en escena. Después, venían las opiniones, el análisis de las propuestas de cada grupo.

A partir del final del primer día y el inicio del segundo, se hizo un proceso de selección y concentración sobre los ejercicios realizados al inicio del taller. De cada uno se tomaron las zonas de interés, puntos de contacto y temas recurrentes, de forma que se crearan pautas específicas a partir de las cuales generar todas las improvisaciones siguientes. Después de estas,

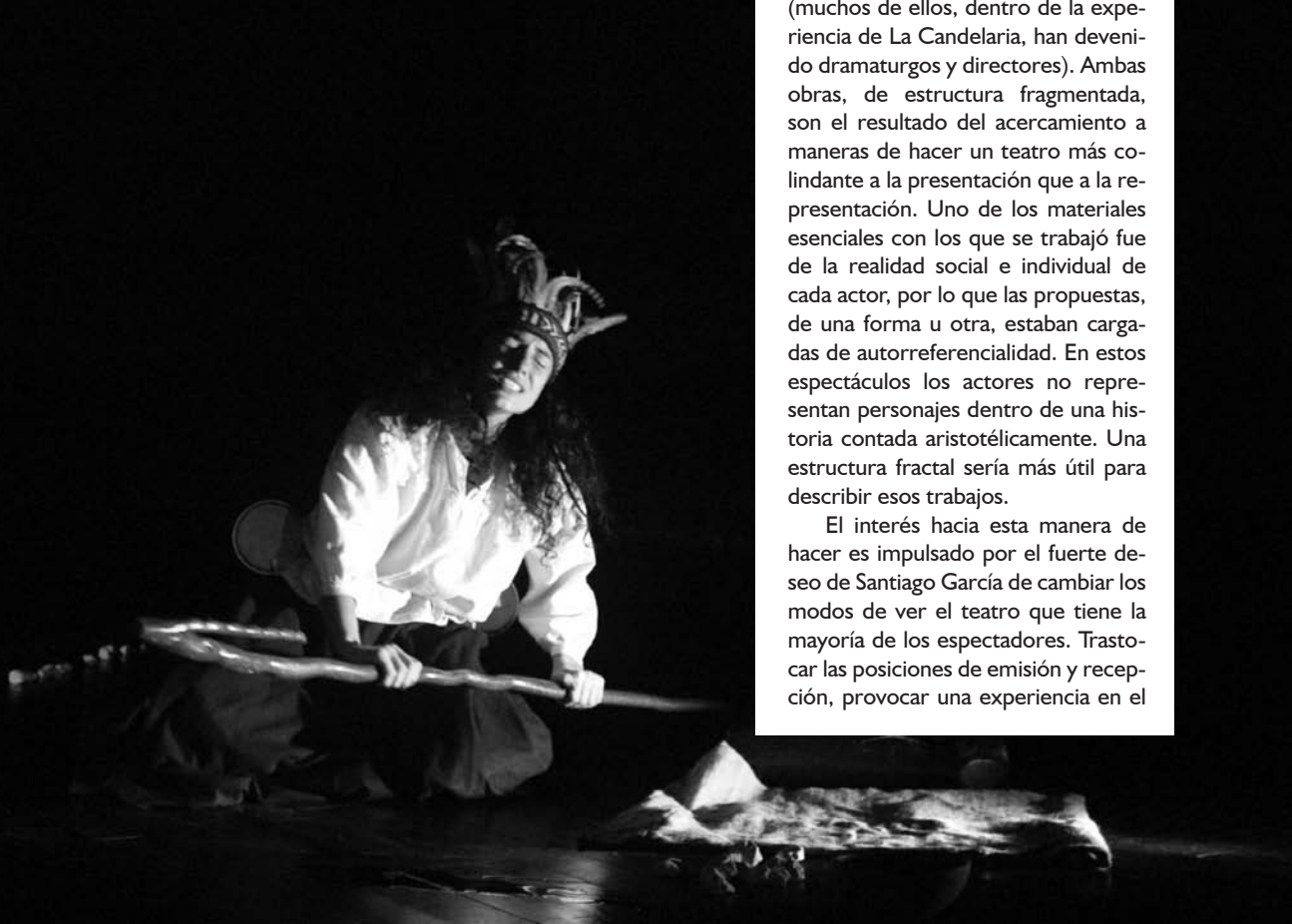
se repetiría el proceso de selección para establecer el orden de una futura y única improvisación, la cual incluiría a casi todo el grupo.

En la medida en que el taller avanzaba se establecían conversaciones entre el grupo y la maestra, que vino acompañada de Carlos Satizábal (actor y director mexicano). Estos eran momentos de gran interés, pues conocimos sobre los procesos de creación dentro de La Candelaria y los diversos trabajos que hacen algunos integrantes del grupo fuera de este. Un ejemplo es el proyecto cultural polifónico que lleva a cabo Patricia Ariza, junto a Carlos Satizábal, en el que conjuga en escena música, literatura y teatro con ancianas, mujeres jóvenes, niños y jóvenes raperos.

Sobre el trabajo en La Candelaria, fue importante conocer acerca de los procesos de montaje de los más recientes espectáculos de la agrupación. La relación entre estos y la idea central del taller es muy estrecha. *A manteles* y *A título personal* son dos obras creadas a partir de un trabajo colectivo, como es habitual en el grupo, pero fundamentalmente desde propuestas individuales de cada actor (muchos de ellos, dentro de la experiencia de La Candelaria, han devenido dramaturgos y directores). Ambas obras, de estructura fragmentada, son el resultado del acercamiento a maneras de hacer un teatro más colindante a la presentación que a la representación. Uno de los materiales esenciales con los que se trabajó fue de la realidad social e individual de cada actor, por lo que las propuestas, de una forma u otra, estaban cargadas de autorreferencialidad. En estos espectáculos los actores no representan personajes dentro de una historia contada aristotélicamente. Una estructura fractal sería más útil para describir esos trabajos.

El interés hacia esta manera de hacer es impulsado por el fuerte deseo de Santiago García de cambiar los modos de ver el teatro que tiene la mayoría de los espectadores. Trastocar las posiciones de emisión y recepción, provocar una experiencia en el

Gretzy Fuentes, en *Casandra*, dirección de Joel Sáez, Estudio Teatral de Santa Clara



público es más importante que acomodarlo a que vea y escuche la representación de un relato. Estar ahí, en escena, delante del espectador desde un «yo cuerpo» (como ha señalado el investigador español Óscar Cornago), la biografía de ese cuerpo, lo que lo atraviesa, es construido para la escena durante estos recientes procesos en La Candelaria.

De todo esto nos hablaba Patricia Ariza por un lado, y sobre *El teatro de la crueldad y la clausura de la representación*, de Jacques Derrida, nos comentó Carlos Satizábal en otras ocasiones. Las maneras de asumir estas ideas por parte de los talleristas fueron disímiles. Había personas que nunca escucharon sobre ese tipo de teatro y no lo entendían bien. Tres días es poco para explicarlo y, más aún, para intentar llevarlo a una práctica. No se trata de hablar en primera persona y contar algo que es verdad sobre uno mismo. Quién te asegura que tú y tu vida son interesantes para un público que se tomó la molestia de trasladarse hasta un teatro para ver algo fuera de lo cotidiano. No se trata de hacer un teatro realista con efectos naturalistas y que de paso los actores sean como son en su vida cotidiana y ya. Se trata, quizás, de que lo que suceda en escena sea *real* ahí, y que si eso que sucede y se dice en escena se trasladara fuera de esta, en otro momento, no tendría ningún sentido. Es, quizás también, que el actor esté ahí conscientemente, y que lo que el público vea y experimente solo sea posible que surja de ese actor y no de otro. Tomar de la memoria propia, del cuerpo de uno, para construir una ficción de uno mismo.

Relacionado con la última idea, Patricia nos contó un ejemplo que demostraba el nivel de conciencia sobre el teatro de presentación y representación que opera en La Candelaria. Mientras trabajaba en un espectáculo, la «actuación» de una mujer consistía en caminar hacia el proscenio y hablar, en gran medida, sobre su hermano. La actriz tuvo problemas, no pudo estar en las funciones, y otra en su lugar explicaba lo que debía hacer aquella, y el modo

en que lo hacía. No se pasaba por la actriz ausente, no repetía su escena, sino que la presentaba a los espectadores a través de cómo la veía ella.

Durante algunas improvisaciones, casi al final del taller, algunas nociones de lo conversado surgían naturalmente. Sobre todo en momentos de estrés, pues el carácter abierto de los ejercicios daba paso al caos. Situaciones muy específicas provocaban acciones pequeñas o frases precisas que eran esenciales de cada persona en el grupo. Estaba siendo «verdadero», pues no se representaba, y teatral, porque lo que se hacía se conectaba a la dinámica de la escena en el momento.

En este tipo de trabajo los resultados son importantes, pero en el taller lo es más el proceso. En el caso del de «Creación colectiva y autorreferencia», que no perseguía montar un espectáculo ni mucho menos, vivir la experiencia del proceso constituía la clave para acercarse y asimilar esta forma de pensar, hacer y ver el teatro hoy.



Verónica Falconi en *Cuando llueve en el páramo*, Contrael viento Teatro, Ecuador

Terrible díptico mexicano

Tomado de *La Jiribilla digital*, en <http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_26.html>

Omar Valiño

ME LLEVÉ AL MAGDALENA

sin Fronteras, en Santa Clara, la genial 2666 de Roberto Bolaño, y conste que utilizo *genial* con toda propiedad. Al tiempo que desando la frontera mexicano-estadounidense y persigo los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez —en Santa Teresa, digo— junto con sus personajes, veo en el evento *Apuntes sobre la frontera*, un *performance* de Violeta Luna, y *Murmulllos en el páramo*, de y con la actriz Mercedes Hernández.

Me pregunto entonces por el azar y las coincidencias del arte al tener frente a mí este excelente díptico, lamentable díptico, sobre el México de hoy; tríptico si incluyo a Bolaño, a quien sigo leyendo en paralelo.

Luna, como parte del colectivo de *performance* Secos y Mojados, conduce una acción en el espacio, uno de los tres discursos que une el acto perfectamente tejido, en paralelo, a la proyección de imágenes en pantalla y a la banda sonora que nos trae efectos y sonidos, más que música, y una importante voz en *off*.

Tanto en la banda sonora como en la pantalla se producen re-creaciones de la visualidad y las voces que, montadas, re-significan artísticamente

a la vez que alternan con las claras alusiones a la realidad del emigrante mexicano de cara al «sueño americano». En el pasaporte se prenden todos los deseos; en la piel de Violeta, los cuños con todas las acusaciones en interacción con los espectadores; de la voz de la mujer escuchamos los entramados burocráticos, las represiones, las amenazas, las idas y venidas entre el sur y el norte atenazadas por la enfermedad del hijo; por la pantalla desfilan tumbas clandestinas y sarcófagos, policías y vallas, muros y cercas.

La actriz se desplaza sobre un juego de pon trazado en el suelo, una «rayuela» que tiene como fin el cielo. Una casita, como un juguete pretendido o como una tumba fatalmente destinada que quedará encendida, en medio de la pesadilla, cuando Violeta Luna se retira maleta en mano.

Con las armas de una narración oral teatralizada nos desafía Mercedes Hernández. Con los relatos que cruzan historias de asesinatos en Ciudad Juárez. Ella revela con su decir poderoso, mediante el peso real de las palabras, y muy bien dosificadas acciones en el espacio —gestos precisos, imágenes subrayadas por la luz, desplazamientos—, el horror de la «naturalidad» con que las mujeres son asesinadas allí; un horror que se

prolonga por lustros en los que no se encuentra «explicación» ni justicia, y deja tras de sí una ya larga saga de abordajes sociológicos y artísticos.

Murmullos... tiene a su favor el tono mínimo, la transparencia en la construcción de un sobrecogimiento frente a la cotidianidad de ese espanto, contra ese miedo, y la verdad de la actriz que transmite el pavor de esas vidas cortadas, así como la responsabilidad, no solo de las manos ejecutoras, sino de los autores que inducen u ordenan los crímenes.

En el espacio escénico, un conjunto de piedras marcan un triángulo que se refiere directamente en la última historia, pero que en realidad uno puede asociar a la vagina con su V de violencia, a ese absurdo tiro al blanco de una criminal saga sin orden ni concierto. Piedras que marcan territorios, que también enmarcan una gran tumba, un enorme cementerio.

Cuando regreso a La Habana, después de tantos días de evento —tan extenso y rico como para numerosos abordajes—, de avanzar menos de lo que hubiera deseado en el tomote de Bolaño, encuentro, mansa y quemante a la vez, esta noticia en mi buzón, remitida por mi amiga argentina Gabriela Psenda. No hay nada más que comentar; sobra preguntarse por los azares

Apuntes sobre la frontera, performance de Violeta Luna, México





Murmulllos en el Páramo, de Mercedes Hernández, México

del arte. Más vale dolerse y protestar por las recurrencias de la realidad.

Escritora y poetisa Susana Chávez, activista contra el feminicidio en México y autora de la frase «Ni una muerta más» fue violada y asesinada en Ciudad Juárez¹

La poetisa y activista Susana Chávez, creadora de la frase «Ni una muerta más» para las cruces rosas que recuerdan a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, acabó con una mano cercenada y una bolsa en la cabeza, para convertirse, ella también, en la primera víctima del feminicidio de este año en esa ciudad del norte de México. La activista social fue violada y asesinada en Ciudad Juárez, en el estado de Chihuahua, en el norte

de México, informaron autoridades locales. Chávez, de 36 años, exigía que fueran esclarecidos los asesinatos de mujeres en esa localidad fronteriza.

Sus familiares, incluso, afirman que ella creó la frase «Ni una muerta más», que se ha convertido en un símbolo de la lucha contra los feminicidios. También era escritora y entre sus obras está el poema «Sangre», dedicado a una mujer asesinada.

Lo último que escribió en su blog, Primera Tormenta,² fue: «Sentí dolor antes de que se recrudeciera toda la violencia que estamos viviendo los ciudadanos de esta mi natal Juárez. Pero ahora siento vacío, desamparo e impotencia, supongo que como muchos. Pensar en mejorías para mí está en verde, pero la esperanza la tengo

aún porque soy mujer de fe. ¡Viva Juárez!».

Este martes fueron sepultados sus restos en el panteón Tepeyac, uno de los más antiguos de Ciudad Juárez. Durante el entierro, su padre, Justo Chávez, dijo: «Lo poco que sabemos es que unos hombres la iban siguiendo, la alcanzaron, la llevaron a la casa que cuidaba El Balatas; ahí la violaron, después la asfixiaron».

La Fiscalía General de Chihuahua informó que «una vez que cometieron el crimen, los inculpados trataron de deshacerse del cuerpo y, para simular una ejecución del crimen organizado, le cercenaron la mano izquierda con un serrucho y después tiraron el cuerpo».

Los sospechosos, menores de edad, fueron capturados poco después de cometer el crimen. Sergio Rubén Cárdenas de la O, *El Balatas*; Aarón Roberto Acevedo Martínez, *El Pelón*; y Carlos Gibrán Ramírez Muñoz, *El Pollo*, fueron detenidos y presentados ante un Juez Especializado en Justicia para Adolescentes Infractores por el delito de homicidio calificado.

La Comisión Nacional de los Derechos Humanos abrió un expediente de oficio por la muerte de la activista Susana Chávez y dará seguimiento a las investigaciones del caso.

La CNDH afirmó en un comunicado de prensa que «estará atenta a la evolución de los hechos y en su momento emitirá la resolución que conforme a derecho corresponda».

Esta Comisión condena el homicidio y demanda a las autoridades una indagatoria eficaz para resolverlo y llevar ante la justicia al o los responsables.

NOTAS

1 <<http://www.talcualdigital.com/Avances>> (consultado el 12 de enero de 2011).

2 <<http://primeratormenta.blogspot.com>>



FOTOS: CAROLINA VILCHES

Los personajes femeninos son los más inquietantes.

Entrevista a Carlos Satizábal

Tomado de *La Jiribilla* digital, en http://www.lajiribilla.cu/2011/n507_01/507_31.html

Marilyn Garbey

CARLOS SATIZÁBAL ES UN hombre de teatro que ha tenido la posibilidad de asistir a diferentes estaciones del Proyecto Magdalena, espacios donde se juntan las mujeres que han hecho del teatro su fe de vida. Acompañando a Patricia Ariza se le han revelado numerosas interrogantes sobre la impronta femenina en la historia del teatro.

¿Qué significa el Proyecto Magdalena, de mujeres teatristas, en el contexto del teatro contemporáneo?

He tenido la suerte de asistir a varios de los encuentros del Proyecto Magdalena en los últimos quince años. Participé con mi compañera Patricia Ariza en un primer Magdalena en Cardiff, en el país de Gales, organizado por Jill Greenhalgh, fundadora del Proyecto. Fuimos con la obra *Luna menguante* que Patricia escribió y montó con el Teatro La Máscara, grupo histórico del teatro de mujeres

en Colombia. Ella era la técnica del grupo.

Allí participé, por primera vez, en un encuentro de teatro con las dimensiones de lo teatral femenino en el mundo contemporáneo. Había estado en acontecimientos teatrales organizados por Patricia en la Corporación Colombiana de Teatro, como el Festival de Mujeres en Escena, que ella además dirige desde hace años en Bogotá. Este Festival, con su presencia, sus propuestas y su vitalidad, está cambiando nuestro teatro.

En el Magdalena de Cardiff vi descubrirse en la escena la necesidad que el teatro contemporáneo tiene de la mirada de las mujeres para la invención de un nuevo lenguaje, un teatro rebelde y transformador. En el tradicional los personajes femeninos han estado reproduciendo roles que la cultura patriarcal les asigna a las mujeres, imposiciones a las que no escapa el teatro, y que pugnan por limitar y subordinar a las mujeres teatristas. En ese teatro, la mirada y la creatividad propia de las mujeres son invisibilizadas.

En la cultura patriarcal, las mujeres cumplen roles siempre subalternos porque en ella la palabra es masculina, es el logos del poder, la voz del patriarca. La cultura patriarcal nos ha entregado a los hombres la función dominante; he sentido ese peso desde niño. La tarea dominante es contra lo que los hombres nos tenemos también que rebelar para intentar descubrir lo que significa ser hombre. Qué significa ser hombre, qué es la masculinidad, es la pregunta más fuerte que como teatrero y como ser humano el Proyecto Magdalena me ha revelado: qué significa ser hombre en la era de la necesaria demolición del patriarcado. Una pregunta que ahora me preoccupo por hacérmela también desde mi trabajo en la escena, como actor, como dramaturgo y como director. Les debo por ello a las Magdalenas el haber escrito y montado, con Franklin y Cristina Hernández, de mi grupo Rapsoda Teatro, la pieza *¿Nuevas masculinidades?: una conferencia de actor*. Y también mi solo: *Hombre que soñó parir una niña por el ombligo*.

Me gustaría que refirieras cómo el Proyecto Magdalena se ha apropiado de las herramientas del teatro para poner en escena sus sueños y dialogar con los espectadores.

En primer lugar, al hacer de la mujer teatrística la protagonista, la creadora, la actriz, la directora, la dramaturga, la poeta y la filósofa; al hacer que la creación propia de las mujeres sea el centro del encuentro con el público y entre ellas. Que la mujer sea el centro invierte las tradicionales relaciones patriarcales de poder que han regido la creación en la historia humana. Igualmente, al utilizar las «demostraciones de trabajo de la actriz», las Magdalenas han venido inventando una poderosa crítica del espectáculo y de la sociedad del espectáculo. La demostración muestra cómo se construye la presencia de la actriz, al desmontar sus personajes para que aparezca de un modo muy vivo y bello la «presencia» de ella y de su voz; una voz en primera persona, autorreferenciada al proceso de invención de su personaje y del espectáculo, a su lucha con ese personaje, con el director, con el grupo, una íntima y riquísima fenomenología de la felicidad y las tribulaciones de la invención poética.

A esa relación compleja con el grupo y con la propia historia de vida, Patricia Ariza la ha llamado «la recreación de la experiencia desde la autorreferencia». El arte recurre a la autorreferencia porque la sociedad del espectáculo se apropió de la representación. Como ha señalado Guy Debord, el espectador contemporáneo «entre más contempla menos vive», porque vive no la vida sino una falsificación de ella, una representación que engaña, que ya no revela ni libera: «todo lo que era vivido directamente se aparta ahora en forma de una representación». La falsificación de la vida en la representación se ha hecho así el arma de dominación y de alienación por excelencia del poder patriarcal. Y quizá la más antigua de las falsificaciones de la vida es la representación patriarcal de la mujer como bella, callada y obediente. Pero como dice el lema feminista: «las

mujeres buenas van al cielo, las desobedientes a donde ellas quieran». En las demostraciones de trabajo de las Magdalenas he visto cómo la actriz se rebela siempre contra ese deseo de dominio totalitario patriarcal, un deseo que Napoleón describió en una frase, que podría ser propia de un director: «dirigir monárquicamente los recuerdos».

Creo que mis ojos se han ido afinando, y cada vez veo las demostraciones de trabajo de las Magdalenas con más claridad: mis ojos se abren: las veo a ellas, no un supuesto tipo de teatro, sino a ellas mismas. Las Magdalenas me han hecho comprender —de un modo que no logro decir con palabras porque es una experiencia inefable, vital, que sucede solo en la obra escénica viva— que en el teatro la presencia es el verdadero acontecimiento. Y que la presencia femenina es un asunto esencial en el nuevo teatro del presente. En el Transit II participamos con Rapsoda Teatro y la Ópera Rap; allí Melissa Contento, la rapera, la *breaker*, la actriz, la mujer iluminada, nos dijo en su taller: «mi presencia es el mensaje».

En esta última edición del Magdalena sin Fronteras, en Santa Clara, he visto al público joven abarrotar todas las noches los espectáculos, y en las mañanas y las tardes los debates, conferencias y demostraciones. Me ha llamado igualmente mucho la atención la irrupción del lenguaje del silencio. Quizá el silencio ha estado desde siempre y solo ahora lo descubro. Nadie ha entendido el silencio como lo han entendido las mujeres, que siempre han querido ser sometidas al silencio por la sociedad patriarcal, pero siempre se han rebelado. El silencio femenino en escena parecería darle otra dimensión a la acción.

La palabra en la escena teatral ha tenido un papel muy importante, incluso dominador. Ahora veo en este Magdalena la fuerza conmovedora del silencio de la imagen y de la presencia. Vimos la obra *Recordar para olvidar*, de Bruna Gusberti, un hermoso pequeño poema escénico que me conmovió profundamente, hasta las lágrimas. La larga oscuridad inicial es

rota por la voz de Bruna, que habla de su gusto por la ausencia de luz porque la oscuridad suaviza el contorno de las cosas. Avanza sobre una delgada línea roja, en silencio, hasta un cúmulo de piedras blancas sobre el que penden unas tijeras, luego hasta una vasija de cristal con agua que pisa cuidadosamente, luego hasta un baúl, y sigue desarrollando en silencio su acción poética. Su silenciosa presencia nos invita a participar de la invención de la acción: nos hace espectadores poetas que inventamos tensiones y sensaciones y preguntas desde el silencio de nuestras sillas.

Desde Aristóteles hasta hoy se ha dicho, siempre, en poderosas palabras de voz masculina, que el asunto central del teatro es la acción, el conflicto, el enfrentamiento de los personajes, sus dilemas, sus desgarramientos, el *agón*, la lucha: «las fuerzas en pugna», como gustaba describir la acción al maestro Enrique Buenaventura. Pero en este nuevo Magdalena sin Fronteras, misteriosamente, varias de las obras que hemos visto emplean como recurso de gran importancia la acción silenciosa; un teatro despojado de palabras donde la acción resplandece, se hace profundamente misteriosa y reveladora, donde la acción en muchos casos es una estructura ausente, sucedió o va a suceder. Y atrapados por la silenciosa presencia del cuerpo que actúa, desde el público inventamos variaciones sobre la acción inmediata, y sentimientos y recuerdos perdidos son atraídos a nuestra imaginación por las delicadas tensiones del cuerpo femenino en la escena.

Este trabajo teatral femenino a mí, que soy hombre, me pone frente a la pregunta: ¿qué hay en mí de femenino? Y también, ¿qué habría en mí de lo que no tiene género? Esa pregunta solo el teatro y el arte de las mujeres te permiten descubrirla, planteártela. Porque es un arte que rompe con la normalidad, rompe con el tradicional silencio impuesto por la cultura patriarcal a las mujeres. Hay algo que tiene que ver con la sensibilidad visual, con la plasticidad de lo femenino. Es difícil explicarlo a

través de la palabra, y agradezco tus preguntas porque me gustan las palabras, me gusta escribir. Pero el orden de lo visual femenino tiene una delicadeza y, al mismo tiempo, una violencia que no había percibido en las piezas concebidas por mis colegas masculinos. Tal vez porque la mujer ha sido obligada durante los siglos a crear la plasticidad de lo privado, la plasticidad del entorno familiar. La mujer te pone en contacto con una estética diferente de la organización visual de la vida pública, en la cual los hombres han sido muy adiestrados. Por ejemplo, en los cuentos infantiles *Caperucita sale al mundo* y el lobo se la come; pero cuando sale Juanito, él es capaz de quitarle las botas al ogro y regresar con riquezas para su casa. Juanito derrota a los monstruos; las mujeres, en cambio, son devoradas por los lobos y son condenadas al encierro y a la espera de un salvador. La plasticidad de las mujeres implica el cuidado de lo cerrado, de lo privado. Pero el arte femenino nos ha demostrado que lo privado también es político. Ese es otro elemento del pensamiento y el lenguaje teatral femenino que me ha sido revelado en la suerte de haber asistido al transcurrir de las *Magdalenas*. Lo privado es político: es un asunto que el movimiento feminista ha planteado. Pensábamos que lo político era solo un asunto del ágora, del debate en la calle, en el parlamento, del enfrentamiento entre clases sociales, de la lucha entre los poderes. Pero las mujeres, a través de su rebelión, nos han permitido conocer algo que ignorábamos: que lo más íntimo es profundamente político. En lo más íntimo hay un orden: la manera y el tono en que el padre habla en la casa y pide la comida o la rechaza: «esto está frío», los énfasis de la voz, los roles que han sido entregados a la mujer. Y gran parte de ese orden sobrevive a pesar de las grandes transformaciones políticas y socioeconómicas que han acontecido. Ese orden se ha mantenido en todos los sistemas sociales, y es en ese orden patriarcal sobre el cual se ha fundado toda sujeción humana. En la moderna sociedad de consumo y del



espectáculo esto es muy evidente: en la publicidad, por ejemplo, o en los chistes sexistas; pero la historia del patriarcado ya abarca milenios.

En la sociedad espectacular moderna los hombres somos silenciosamente educados para ser Juanitos y lobos devoradores, educados para ejercer sobre los cuerpos femeninos la mirada del violador, apropiarnos de esos cuerpos para nuestro disfrute. Y los cuerpos femeninos han de salir al mundo preparados para seducir o esconderse de la mirada del violador. La sociedad del espectáculo ha hecho del sexo y el disfrute de una tipología de belleza y de la edad juvenil y adolescente el centro de lo deseable. Las jóvenes, las adolescentes e, incluso, las niñas, como insiste la publicidad de la sociedad de consumo y del *star*

system, se han de vestir para la mirada de ese deseo violador. Y también los jóvenes. Esa seducción es la más importante estrategia de la sociedad del espectáculo, es una dictadura en contra de la diversidad corporal: el cuerpo joven y bello está en el centro del inmenso arsenal de mercancías, la incitación a la apropiación y al goce sexual de ese cuerpo joven y bello le da sentido al deseo de consumir. Agradezco al Proyecto Magdalena llevarme a hacerme estas preguntas. Tengo ahora, además, la hermosa suerte de la vida de ser amigo de las *Magdalenas*. Patricia Ariza me invitó; con ella compartimos proyectos creativos y vitales.

El teatro colombiano ha subido a la escena mujeres poetas y suicidas



—como ha hecho Patricia Ariza con *Emily Dickinson*, y *Matacandelas* con *Silvia Plath*—. ¿Por qué se interesan por esas mujeres?

Todo lector queda tocado por la singular visión poética de la vida, de la naturaleza, de Dios, del arte y de la muerte que nos ilumina en muchos de los poemas de Emily Dickinson. Ella tenía una relación muy íntima con la muerte, se preguntó con hondura y belleza cómo es el mundo de los muertos; se preguntó, por ejemplo, qué conversan dos que se encuentran en tumbas contiguas: «y juntos hablamos hasta que el musgo pobló nuestro labios», dice.

Emily imaginó con belleza reveladora y singular el mundo de la muerte, pero no se suicidó; sintió, sí, la cercanía del momento en que iba a morir y se despidió: «me llaman»,

dijo. Dicen que su pelo, blanco ya, volvió a ser rojo, como cuando era adolescente. Y su rostro lozano. Y aunque Emily no fue una suicida física, sí se apartó del mundo, supo que no había lugar para ella, y su poesía se vistió de blanco y no salió más de su casa; pero nunca dejó de escribir. Silvia Plath metió su cabeza en el horno y dejó un mensaje a la muchacha que cuidaba a sus hijos indicándole dónde estaba la leche. Silvia se suicidó, como Alejandra Pizarnik, como Virginia Woolf, como Alfonsina Storni, como Antígona, como Ofelia. Ese tema de la mujer que tiene tanto que decir y no encuentra eco ni lugar en el mundo, y enloquece y se suicida, o se aparta y encierra, como Emily, es uno de los problemas más inquietantes del patriarcado.

Los hombres y las mujeres tenemos que preguntarnos por qué. No sé si *Matacandelas* se lo preguntó. Su obra *La chica que quería ser Dios* es una biografía o presentación escénica de Silvia Plath creada a partir de sus poemas, de sus guiones radiales y de las cartas que envió a su madre. Silvia es un personaje apasionante por sus poemas desgarradores. En el montaje también se revela su relación con el marido, un gran poeta, patriarca oprobioso por la manera en que la trató y la utilizó. Después del suicidio de Silvia, Ted Hughes le escribió un poema en cada cumpleaños y los juntó en *Cartas de cumpleaños*, libro premiado y aplaudido. Creo que la culpa lo devoró hasta la muerte.

Pero, ¿por qué nos inquietan esas mujeres? Porque nos interesa la relación entre la escena y la poesía de la palabra. También porque nos interesan las teatrales vidas de los poetas, como nos ha sucedido con Borges, en *Rapsoda Teatro*, y con Pessoa en *Matacandelas*. Pero no percibo que haya un interés particular por el suicidio; quizá deberíamos preguntárselo a Cristóbal Peláez, el director del *Matacandelas*, formado en la muy dura tradición patriarcal de la región antioqueña de mi país, cuyo grupo tiene mujeres muy fuertes y creadoras.

Matacandelas también tiene una Medea. Pero, sin duda, a ellos y a ellas

les interesan los personajes femeninos, trágicos y suicidas, porque les interesa el teatro. En el teatro griego, extrañamente, en una sociedad tan patriarcal como aquella, los personajes femeninos son los más inquietantes: Antígona, Medea, Fedra, Yocasta, Ismene. Y para cobrarles su voz poderosa, son llevadas en la trama a la muerte: si hablan, tendrán que morir. Ese es el costo que han tenido muchas poetas, como Emily, que cantó desde su encierro como pocas mujeres. Lo hizo por los hombres y por las mujeres, por la poesía, porque quería comprender el mundo del modo singular que sueña la poesía. Pero no le haría esta pregunta sobre el interés por las mujeres suicidas solo al teatro colombiano. Es una pregunta que habría que hacérsela a la época en que estamos viviendo: por qué las grandes mujeres, las más libres del siglo XX y de otros siglos tuvieron que suicidarse. Albert Camus dijo que «el suicidio es el único problema filosófico realmente serio». Pero la cuestión del suicidio de las mujeres, como la del terrible ascenso hoy de los feminicidios en numerosos países, está en el corazón de la revolución humana y cultural más importante de la historia de la humanidad: la de la necesaria comprensión y demolición del patriarcado.

Los artistas tenemos en qué lugar nos co



Patricia Ariza, maestra invitada a la III edición del Magdalena sin Fronteras

FOTO: CAROLINA VILCHES

Patricia Ariza

* Palabras pronunciadas en la entrega del título Doctora Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte en La Habana, el 20 de enero de 2011.

EN ESTOS TIEMPOS QUE vivimos, en plena crisis del capitalismo, todo parece ser hostil al arte. La industria del entretenimiento ha ido copando cada espacio y pretende convertir al mundo en una gran platea de espectadores que presencien su propia desmovilización.

Una vez los ha capturado mediante la seducción del consumo, a los individuos les crece una nueva piel

impermeable. Y desde esa nueva piel ejercen pasividad. Lo primero que les sucede es que se les destierra el afecto y la solidaridad.

Allí se les representa, con novedosos lenguajes del entretenimiento, un universo de relaciones humanas, mediadas por imágenes seductoras que corresponden a una especie de segunda vida, con más apariencia de realidad que la verdadera. En esa trampa han ido cayendo muchos hacedores de arte. Porque es un universo muy atractivo del cual forman parte no solo muchas obras de arte y de teatro que circulan por los festivales, sino la publicidad y las diversas formas de comunicación con todas las nuevas tecnologías a su servicio. Un servicio que permite a los capturados

y pasivos espectadores vivir, de ahí en adelante, de ilusiones. Por último, a los individuos se les destierra todo atisbo de rebeldía y, de esa manera, se desmovilizan pueblos enteros, países y culturas.

Muy pocos espectadores y artistas ven los hilos que se esconden en la trasescena. Porque allí está la maquinaria de las multinacionales que pretenden monopolizar la verdad. El chip ya fue insertado. Se trata de una desmovilización en serie mediante la nueva arma, la seducción, una que es adquirida por la víctima. Y que, además de enriquecer al victimario, apacigua a su presa, le da la ilusión de tener en sus manos el control.

Ya la platea no es solamente espectadora, como dijo con lucidez extrema Guy Debord, sino que forma parte de la sociedad del espectáculo, una sociedad que ha ido perdiendo la posibilidad de verse a sí misma porque

os que saber olocamos*

el libreto del pensamiento único no parece estar a su alcance.

Los artistas tenemos que saber en qué lugar nos colocamos.

Recibir el Honoris Causa

Recibir el Honoris es una causa que verdaderamente me honra y lo digo con alegría. Honra porque en mi caso, además de ser un reconocimiento a los saberes aprendidos y acumulados, proviene de Cuba, un país que ha sido y es mi segunda casa-patria y patria, que me ha posibilitado reconocer, en medio del bloqueo más atroz del imperio —al que condeno por milésima vez—, saberes y sabidurías inéditos de otros y otras y acceder a creaciones artísticas de decenas de escritores y escritoras marginalizados y minorizados de América Latina y el Caribe. Me ha posibilitado leer sus poemas, escuchar sus canciones y vivir sus relatos. Y me lo ha permitido a mí y a muchos de mis amigos y compatriotas. Cuba ha ejercido una manera cultural de enfrentar y romper el bloqueo desde la puesta en comunicación de los que no tenían la oportunidad de comunicarse.

Eso lo ha hecho Cuba con sus publicaciones y encuentros. Ha conectado las sociedades de América Latina y el Caribe entre sí mediante la creación artística. Y las conexiones desde la cultura son indestructibles.

Gracias a esta resistencia activa hemos podido reconocer que tenemos una memoria compartida y, por lo tanto, que somos presente. De manera que no es lo mismo este honor a la causa más noble de todas, el saber, si proviniera de otro lugar o de otra universidad del mundo. Es un honor especial. Porque en este caso el lugar y la universidad cuentan. Desde Cuba muchos y muchas hemos podido hacer posgrados como autodidactas,

porque nos hemos reconocido en la otredad no solo del saber sino del afecto al hermano y a la hermana.

Ya no somos los mismos ni las mismas desde que léimos a Pessoa, a Galeano de América Latina y a Soyinka de Nigeria.

Ahora somos continente en las letras y en las artes. Estamos contenidos en una geografía y en un tiempo histórico, pero también en muchas otras nociones del tiempo que no son fácilmente reconocibles.

Honra este Honoris y valga la redundancia, porque deja ver que la Academia de este país es capaz de ver con otros ojos la experiencia del autodidacta, y en este caso de la autodidacta del arte, del arte del teatro, de minuciosa elaboración, que cuesta muchos años aprenderlo porque es un arte que trabaja con la condición humana, con el comportamiento. Honra porque viene del ISA, un instituto al que le reconozco no solo muchos de sus egresados, sino muchos de los temas que han surgido de los grandes debates sobre el arte y la cultura

De dónde vengo

Vengo de un país que tiene nombre de paloma, pero que no está en Paz. Se llama Colombia, queda en el norte del sur, en la esquina de Suramérica. Tiene 1 140 000 kilómetros cuadrados, 46 000 000 habitantes, dos océanos, dos ríos gigantes que lo cruzan: uno a lo largo, el Magdalena, y el Orinoco en diagonal, por la parte selvática. Es un país atravesado, además, por tres cordilleras. De manera que tiene todas las alturas posibles. Eso nos permite tener gente de la montaña y de la costa, del llano y de la selva amazónica.

Hace veinte años se encontró una comunidad de indígenas, la de los Nukak Maku, que es de las últimas auténticamente nómadas del mundo. Ellos son personas muy ágiles, de baja estatura, que vivían desnudos, selva adentro, y quienes con la colonización y la nueva vida sedentaria han ido muriendo de gripa, extraña enfermedad que ellos y sus cuerpos desconocían.

Según el Instituto de Antropología hablamos todavía ochenta y seis lenguas, entre ellas el inglés de las islas San Andrés.

Tenemos el bullerengue y la cumbia, el bambuco y el vallenato, entre muchos otros ritmos diversos.

Todo lo tenemos a pesar de la guerra que comenzó hace cincuenta años por el reclamo de unos campesinos por un puñado de tierra. La tierra les fue negada y su reclamo respondió con un inclemente bombardeo.

Esto quiere decir que hace cincuenta años vivo, vivimos, en medio de un conflicto social y armado agudo que nos condiciona, nos acosa y a la vez nos interpela. Nos acosa porque no hay un día que abramos las páginas de los periódicos y dejemos de encontrarnos con la noticia de masacres y crímenes cometidos por paramilitares, con el asesinato a dirigentes de izquierda o con el despojo de tierras a los campesinos. Nos acosa porque no podemos limitarnos a narrar el conflicto sin involucrarnos en él.

Y nos interpela porque nos cuestiona qué hacer frente a lo que pasa. Algunos estamos irremediablemente contaminados por lo que pasa y no intentamos deshacer esa afición. La única cura posible es hacer el trámite en el arte y sacarlo todo a la luz, ponerlo en escena y buscar juntos y juntas salidas iluminadoras que nos permitan cambiar colectivamente esta dolorosa tendencia de resolverlo todo con la sangre.

No estamos por encima del conflicto. No somos mejores que el conflicto, pero no queremos para nada ser inferiores a su solución.

Este conflicto cuesta la muerte diaria de decenas de jóvenes, que suman ya miles y miles, provenientes de las familias más pobres entre todos los pobres. Ellos se enrolan, a veces como única posibilidad de futuro, en alguno de los ejércitos del conflicto, y mueren y mueren y mueren. Las mujeres que sobreviven asumen la jefatura de la familia, cargan los heridos, el duelo y la memoria y se desplazan con lo que pueden de sus lugares de origen.

Y comienza un nuevo ciclo infernal de exclusión que parece ya una marcha interminable de víctimas. Son cuatro millones de desplazados, la mayoría mujeres que han abandonado tierras fértiles en las que ahora se siembran biocombustibles.

Algunos desde el poder creen que la única salida está en la guerra y le apuestan con el apoyo del imperio en millones de millones a un plan macabro que se llama paradójicamente Plan Colombia, pero que nada tiene que ver con nosotros. Le apuestan a esa salida. Y con esos millones se ha cambiado el mapa. En muchos lugares donde había parcelas campesinas y donde se producían alimentos ahora se siembran biocombustibles. Allí ya no hay desplazamiento por la guerra, sino guerra para que haya desplazamiento.

Ese plan es el intento de apagar un incendio con gasolina, pero además es un gran negocio. Sobre Colombia, arriba de los ríos, las selvas y las montañas, se ciernen los más grandes y jugosos negocios de armas y drogas.

Desde la resistencia civil y cultural, sabemos que la única salida es la negociación política a la que se le oponen los mercaderes de la guerra.

He participado

Tengo el honor de haber participado con Santiago García en la fundación del Teatro La Candelaria, un centro independiente del arte y la cultura, hace cuarenta y cinco años, y que se consolidó como grupo de teatro estable con un repertorio de obras de dramaturgia nacional, una metodología de trabajo que cambia y se enriquece cada día, un teatro para doscientas cincuenta personas, un pensamiento filosófico y estético y un público crítico que es la joya de la corona que nos acompaña siempre.

Este grupo no solo sobrevive. Este grupo, bajo la dirección de Santiago García, no se detiene. No se ha detenido un solo día en su tarea de crear nuevas obras de dramaturgia nacional que den cuenta de los tiempos en que vivimos y también del entorno.

La Candelaria ha desarrollado una matriz de creación colectiva que combina de manera dialéctica y compleja la intuición de los actores y actrices con las herramientas del análisis y de la puesta en escena. Ahora estamos sumergidos en investigar la relación personal individual del actor y de la actriz, su autorreferencia en las obras y su irreductible presencia escénica.

Este camino nos ha dado el saber estético de cuestionar la propia metodología en cada nueva creación, y la posibilidad de dejarnos sorprender a nosotros mismos con las obras que emergen. Esas obras son casi siempre –porque no todas las veces caza el tigre– nuevas miradas de la sociedad, surgidas de la imaginación creadora de los actores y actrices del grupo. Ellos y ellas son, somos los poetas de la escena, porque sobre nosotros es que recae la relación última y horizontal de la obra de teatro.

Santiago ha estado allí desde el primer día como una especie de genio estimulador, instigador en la creación de imágenes que subyacen bajo la piel de los actores y actrices. Es por eso que cada año y medio en promedio estrenamos una nueva experiencia, y aunque nos demoremos en crear las obras, es verdad, ellas se demoran también muchos años después en el repertorio del teatro.

Tengo el honor también de haber participado en la fundación de la Corporación Colombiana de Teatro, una entidad que promueve la organización de dos grandes festivales de teatro, uno de ellos el Alternativo, acontecimiento cultural que se hace de manera paralela al Festival Iberoamericano. Y otro, el de Mujeres en Escena por la Paz. Desde allí, desde la Corporación Colombiana de Teatro que presido, surgen también grandes proyectos populares que buscan establecer nexos perdurables para la re-

paración de las víctimas y el arribo algún día del «nunca jamás otra guerra».

Estos proyectos nos posibilitan extender el laboratorio del teatro a la calle con las víctimas en un trabajo multidisciplinario. Estamos empeñados y empeñadas en reconstituir los hilos rotos por el desafecto y la violencia.

Estamos empeñados en buscar nuevos lenguajes para habitar los espacios públicos, las calles, las plazas y los monumentos. Estamos buscando voces para que la capacidad de rebelión frente a la «sociedad del espectáculo», surgida de la «sociedad que todo lo volvió mercado», no se borre.

Es que de nada vale querer involucrar el teatro con la otredad si no es también para que el teatro se reinvente cada vez a sí mismo. A través de grandes *performances* masivos y de actos poético-políticos estamos ocupando lugares del poder para dar testimonio de la resistencia cultural, con la voz y el cuerpo de las víctimas; pero también estamos dando testimonio de nuestro paso por la existencia.

Ofrezco

Ofrezco este honor a mi grupo de teatro, La Candelaria, a Santiago García, mi director y a Enrique Buenaventura (fallecido ya), dos de mis maestros. A la Corporación Colombiana de Teatro y a los compañeros de Rapsoda, a mis amigos entrañables de Cuba, a Marcia Leiseca que fue la primera persona que conocí en Cuba cuando vine por primera vez en 1966. A Helmo Hernández, a Wilfredo, a Roxana y a Raquel, a la doctora Pogolotti. A mi compañero Carlos Satizábal, a Catalina García, mi hija, y a mis nietos Simón y Santiago, a mi amiga Chila que vino desde Colombia. Y a la vida por esta oportunidad.

Muchas gracias.

Escenarios poscatástrofe: filosofía escénica del desastre*

Shaday Larios Ruiz

* Trabajo ganador del Premio Internacional de Ensayo Teatral 2010, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes a través de la revista *Paso de Gato*, el Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, con el apoyo de la Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, todos de México, y ARTEZ, revista de las artes escénicas, de España.

Y lo mismo sucede ahora en el escenario:
el fin del mundo,
después de la catástrofe,
una pila de cuerpos inanimados
(cuántos ha habido ya),
y una pila de Objetos fragmentados,
eso que quedó
TADEUSZ KANTOR, *El día después*

La materia se rebela
VOLTAIRE

Escenificar las repercusiones de la *desmesura*, de la *irrupción* o *interrupción* de una fuerza violenta de «intención relativa» (catástrofe natural) o consciente (catástrofe social), que trastorna la cohesión de una colectividad, alude a una materia que es siempre vigente: desplegar una imagen, sensaciones, una escritura para el espacio, visiones del cuerpo que dejen presentir un estado del ser en proceso de reconstrucción, de adaptación a una mudanza involuntaria.¹ A partir de su *Teoría de las catástrofes* (1950), el matemático francés René Thom formuló una definición para los comportamientos que no obedecían a clasificación: «una catástrofe es cualquier transición discontinua que ocurre cuando un sistema puede tener más de un estado estable o cuando puede seguir más de un curso estable de cambio».² La discontinuidad se enuncia desde la óptica de la sociología como «irrupción e interrupción brusca de energía que los mecanismos del sistema no pueden respectivamente absorber ni reponer».³ Tras la intrusión súbita lo que se asienta es la atmósfera del *desastre* —palabra que designa lo consecuente al hecho catastrófico—, una secuela multiforme que habrá de reorientar, responder a la experiencia de lo drástico, pues después de la vivencia radical de la fragilidad, ¿qué es lo que queda? ¿En qué reacciones sensibles se precipita el *tempo* del *shock*? ¿Qué lugares, qué pensamientos, qué dramaturgias espaciales provisionales se construyen para la recuperación, si en quien sobrevive al *día después* de una catástrofe operan la visión y la conciencia de habitar dentro de un posible *día antes* a otra devastación? Un análisis del sentimiento de la posteridad a una catástrofe, a través de obras determinadas de las artes escénicas, nos lleva a investigar hábitos asolados, utopías, añoranzas. Nos posiciona en la paradoja

por la que desde hace siglos transita nuestra conmoción y nuestra impotencia: la falsa idea de *progreso* asentada en una «catástrofe de orden racional»,⁴ que hoy apuntala hacia los temores de una guerra atómica mundial, de una calamitosa (la *calamidad* es un evento catastrófico gradual) extinción de las especies y, antes de eso, a una perenne crisis económica. Habrá algo de verdad en la sentencia de T.C. Nichols que refiere que, si no podemos dominar el *riesgo*, tenemos que aprender a *convivir* con él; coexistencia inevitable que nos caracteriza como una «sociedad del riesgo» (Ulrich Beck). La línea de reflexión que se hará en este texto sobre las transformaciones escénicas de lo que *sobreviene* al peligro está fundamentada en los devenires de esa convivencia; y, sin la pretensión de crear una lógica geográfica o cronológica en los materiales elegidos, está concentrada en observar la complejidad de formas que asimila el fenómeno del desastre, de la *poscatástrofe*. Pues según su tiempo de creación, la forma es congruente con la seriedad del ímpetu, o trabaja una banalidad reiterada que denuncia un «cotidiano del desastre» que ya nada tiene de espectacular, o se remite a una investigación que aplica la *resonancia* del desastre como un *proceso* y categoría estética. Prosigue a la catástrofe una espectacularidad acallada que se disipa en modalidades todas que inciden, en *formatos* plurales, en un afán de *regeneración*. Y la idea de *regeneración* en estos atraviesa naturalezas conceptuales que pasan por el sentido de desestabilidad de la *hybris* griega (filósofos presocráticos, poesía jurídica de Solón), por la clásica *dialéctica* o sistema de escisión y reconciliación de voluntades (Heráclito, *Poética* de Hegel), por la amplificación de las fluctuaciones asidas a la noción de *irreversibilidad* («estructuras disipativas» o «estructuras del no-equilibrio» del científico ruso Ilya Prigogine), por la catástrofe aplicada en el espacio (*diagrama*, Deleuze). Sea cual sea la mirada de la composición, subsiste en las creaciones que dan un tratamiento escénico a las sensaciones que surgen tras un golpe excedido de energía, sucedido en un equilibrio multitudinario, la conformación de un *ciclo* que insinúa alguna cualidad de evolución. Hemos separado la revisión de esos ciclos dramáticos en dos grandes fases que nos dejen valorar nítidamente cuatro morfologías del pensamiento, con sus pertinentes transformaciones y contrafiguras, en los también cambiantes lapsos de las percepciones estéticas ante las impresiones que dejan las situaciones *poscatástrofe*.

I. Raíces. Pensamientos y formas de dos ciclos clásicos del desastre escénico

El decir sí a la vida incluso en sus problemas más extraños y duros [...] ser nosotros mismos el eterno placer del devenir, ese placer en sí que también encierra el placer de exterminar
 FRIEDRICH NIETZSCHE, *Crepúsculo de los ídolos*

La etimología de la palabra *cosmos* (orden) entraña una comunidad de las cosas. Una de las raíces del pensamiento filosófico occidental, encauzada a la *physis* o problema del origen, proviene de una inspección acerca del lugar del sujeto en esa vasta disposición cosmogónica (Heráclito de Efeso). ¿Es inherente al ser vivir en *un continuo resurgir a un movimiento que lo contradice* o reconocer, adaptarse al estado de las cosas que encuentra después de una de sus caídas? La sentencia del más sobresaliente físico milesio, Anaximandro, es la del ritmo, del orden del cosmos en sí mismo: «Donde tuvo lo que es su origen, allí es preciso que retorne en su caída, de acuerdo con las determinaciones del destino. Las cosas deben pagar unas a otras castigo y pena de acuerdo con la sentencia del tiempo».⁵ Por influjo de la poesía jurídica de Solón, el pensamiento de las compensaciones se transmite en el segundo enunciado, bajo los términos de un tribunal: el tiempo es el juez en la «justicia inmanente del universo»⁶ (*diké*) o armonía, palabra advenida de la perspectiva musical que acerca del mundo configuró Pitágoras. Dijo Heráclito: «En el círculo, el principio y el fin coinciden».⁷ La idea de *diké* en el cosmos se trasladó al fenómeno de la tensión, a través de la reflexión aforística de este filósofo. Únicamente mediante lo que se opone se logra la armonía. Círculo y/o ciclo, las radicalidades que se aproximan entre ellas, no importa de qué lado esté la intensidad, mientras no abandone la cadencia de su potencia. Por la concomitancia de extremidades, el intervalo que reside entre el desenlace de un período y el origen de otro *tensan* el instante; la percepción escénica, inmersa en ese tiempo tensado, valorará la forma con la cual transmitir el impulso de *porvenir* subyacente en esa digresión, ya que podría encerrar al sujeto dramático en una visión del movimiento curvilíneo en el curso del tiempo (reiteración, pesimismo), liberarlo de él para posibilitarlo a una *transfiguración* de los sucesos (imagen de una espiral que nunca vuelve al punto de partida) o abandonarlo nada más, en la experiencia del confín.

La distensión del arco

La guerra es padre de todos y rey de todos,
de suerte que a unos los pone en dioses a otros en hombres,
a unos los hace esclavos, a otros libres

HERÁCLITO DE EFESO

Jerjes partió rumbo a la batalla naval de Salamina (480 a.C.) con mil naves y «todo un ejército», según *Los persas* de Esquilo, y retornó a su palacio en Susa, capital de Persia, solitario, con su indumentaria palatina desgarrada, la mirada pletórica de una memoria de desapariciones, un arco y un carcaj vacío:

(Sale Jerjes, solo, con los vestidos desgarrados y en desorden y sin ningún aparato de pompa real. En la mano trae el arco de sus flechas.) [...]

JERJES. ¿Ves lo que me resta de todos mis arreos y pompa militar?

CORO. ¡Lo veo, lo veo!

JERJES. Este carcaj...

CORO. ¿Qué es lo que dices que has salvado?

JERJES. El carcaj donde guardo mis flechas.

CORO. ¡Miserable resto de tesoros tan ricos!⁸

El arma impulsora como resto, sinécdoque de una devastación social arraigada en la abundancia del ser –prurito de libertad–, desmesura del *ethos* o *hybris*. La vida de una generación entera de varones decrecida, devuelta en un signo. El arco despojado de actividad tensora, cuyo blanco (los helenos) desertó a la distancia necesaria para aseverarse como víctima de flechazos, a favor de una cercanía con el agresor vencido (los persas), quien reemplazaría la imagen clara del Helesponto, los escollos y las costas, por un panorama cadavérico. George Simmel, en su texto «Las ruinas», razona en torno a la inquietud que causan las ruinas habitadas, dice que su «aspecto problemático», su insoportabilidad, se da por ser sitios en los que se ha retirado la vida y que, sin embargo, permanecen como recintos, marcos de una vida. En este sentido, en la primera dramaturgia occidental que se conserva y única en su especie por basarse en hechos históricos, *Los persas*, el mar es un lugar dual en el que flota la tensión de los ciclos, un aposento vital en el que se vencen los cuerpos. El padre Océano simboliza, en el sistema mitológico que procede de los poemas homéricos, la sustancia primordial de la fertilidad, el principio de la vida, planicie y profundidad para ella. Sobre el padre Océano viaja aguerrida la flota persa, en él se hunde y se desintegra y origina el paisaje ruinoso. En el discurso del mensajero –relatores por excelencia de diversas tipologías de poscatástrofe en las tragedias griegas–⁹ que es testigo superviviente de la batalla junto a Jerjes y escasos hombres, queda concentrada la Historia del *casus belli*, en la que Esquilo participó, y a la que Herodoto dedicó gran parte de sus libros. *Los persas* es una escritura del desastre porque su disposición se cuenta en la posteridad de la devastación, a manera

de remembranza de lo devastado. El escenario que queda después se forma de *sensaciones* que surgen a partir de los tropos, en los que se condensan la disparidad de magnitudes y la inversión simbólica de una sola entidad: un arco sin flechas por un ejército entero, el mar que fuera soplo y soporte de la vehemencia se trastoca en mausoleo de esa misma energía. En el contraste que componen dichas figuras habita el instante del pensamiento paradójico, por el cual transita la mentalidad trágica hacia su afirmación después de padecer: participar del instante en el que se tocan los extremos. En *El hombre y lo divino*, María Zambrano esboza que los dioses se inventaron como signos que recuerdan al hombre que el mundo está formado, se ha salido del caos. Creados por el hombre en aras de que tuviera a quién interpelar sobre sí, primordialmente durante periodos de desdichas. La génesis de la *poscatástrofe*, en el teatro occidental, proviene de una rebeldía del ser equiparada a una necesidad de asomarse en intermitencias a ese antiguo caos, a la indistinción que presidía antes de los dioses, cuando no había jerarquías de poder; se origina de un interrogatorio de la *diké* y de las funciones de las divinidades que inducen a un tenaz «delirio de persecución en el hombre». Viene de las incursiones de la *praxis* en el tecnicismo griego de la *até* (precipitación), atracción de un protagonista hacia la catástrofe o impulso hacia la *hamartía* (error), germen del trastorno de las monotonías de una sociedad destinada a una transformación no calculada. La libertad de los héroes trágicos es, pues, propulsora de una devastación: el cosmos transgredido devuelve al transgresor hacia el principio de otro ciclo, que escucha la sentencia del tiempo y tiembla alrededor suyo entre las ruinas. La voluntad de Jerjes representa el relato escénico de un superviviente a una catástrofe ensamblada por dos planos complementarios: la catástrofe individual implícita que según este punto de vista clásico conlleva su *hybris* (su soberbia, su desacato de contener su fuerza, su desafío al mar), y el trauma de ser testigo de una catástrofe social, o derrota de una generación de hombres en Salamina. La *hybris* (desmesura) es una actitud que se identificó en los pensadores contemplativos en Jonia como una tendencia por elevar el albedrío de cara a «las ciencias de las cosas de lo alto». Abstraerse en la observación, en las aspiraciones por los fenómenos lejanos, incita a la ceguera de lo contiguo: Tales de Mileto se cayó en un pozo por caminar urdido en los problemas celestes. Después de la caída, la atención retiene lo sencillo, lo primigenio: caminar y saber qué es lo que se pisa. Después de sentir la caída de su imperio, la reina Atossa (madre de Jerjes) se encaminó y reinició su rutina con *humildad*, contrafigura indispensable en el ánimo del noble que se inaugura en el maltrato, en la amenaza del peligro:

ATOSSA. Con esta angustia,
otra vez me encamino aquí desde mi morada;
pero sin carroza,
sin aquella lujosa pompa de antes.¹⁰

Arnold J. Toynbee, en un examen sobre la desintegración de las civilizaciones (1981), sostiene que el efecto cualitativo de tal movimiento es la *uniformización*. Ulrich Beck en *La sociedad del riesgo* (1986) denomina *efecto bumerang* a esta condición circular del peligro en el siglo XX, en la que por los riesgos que conlleva la modernización, el campo de acción del riesgo aparece, unifica en un momento dado a la víctima y al culpable (cuyo ejemplo climático lo representa la guerra atómica, pues con ella se aniquila también el agresor). Pensemos que las transgresiones de los héroes trágicos suelen arrastrar el padecimiento en colectivo: pagan justos por infractores. En la época en la que Esquilo escribió *Los persas* (472 a.C.) el pensamiento mitológico apenas comenzaba a racionalizarse, y aún la creencia en la desgracia por influjo de un poder sobrenatural colocaban al «culpable» en una región confusa por la unión indestructible en la que estaban integradas las responsabilidades: el ser respecto al *devenir* de sus actos, el ser como engranaje de una predeterminación ignorada, ambas antípodas que presionan las simientes del destino. Sin embargo, el alcance de las lanzas, las piedras y las flechas bastaba para detonar el equilibrio social y traer consigo una forma de vulnerabilidad hacia el riesgo —un riesgo solventado por los temores de perderse en las influencias de la *até* y la *hybris*—, la intimidad con la muerte, el desmembramiento de las posiciones sociales y el *restablecimiento* de las relaciones sobre una superficie homogénea resistente por el rango primario de lo humano. En *Los persas* no hay ningún parlamento del protagonista en el que se realice la *anagnórisis* (reconocimiento del error trágico), en comparación con la mayoría de las tragedias griegas clásicas. ¿Será porque Esquilo escribió el desastre desde la visión de los vencidos y no quería mostrar al público griego la purificación del enemigo? ¿Será por la inmadurez de las formas, o por abandonar al héroe en el *sí* sin reservas de la sobreabundancia dionisiaca, privado de su compensación apolínea? Advierte Nietzsche: «lo decisivo en una filosofía dionisiaca, el decir *sí* a la contraposición y a la guerra, el *devenir*, con rechazo radical incluso del concepto de ser». ¹¹ Jerjes dijo *sí* a su espíritu bélico y mandó construir un trono en la cima de una elevada colina frente al mar. Miraba a la playa, contemplaba su fortaleza. Esquilo escribió de este mirador como si fuera una atalaya del héroe, quien, complacido en su moral ascendente, la levantó con el fin de tener un panóptico de la ofensiva, el cual debido a la visión inesperada, pasaría a ser *set* de las lamentaciones después de la catástrofe. Sin embargo, Herodoto, en su libro VII, *Polimnia*, dedica algunos fragmentos para detallar la trascendencia de ese momento en la cima:

Al ver todo el Helesponto cubierto de naves y llenas de hombres todas las playas y las llanuras de los abidemos, entonces Jerjes se tuvo por bienaventurado, pero luego se echó a llorar

[...] «Me llené de compasión al considerar cuán breve es toda vida humana, ya que de tanta muchedumbre ni uno solo quedará al cabo de cien años». ¹²

El punto de inflexión del carácter de Jerjes, el giro de la introspección, se procesa en un parpadeo a partir del ángulo de claridad que le da la altura, ahí en el espacio elegido por su vicio de verticalidad. La narración de Herodoto sobre esta revelación del personaje histórico antes de la batalla es un álgido paradigma de la mentalidad trágica de los griegos: experimentar apasionadamente la contundencia de las orillas, de los confines, desemejantes y a la vez idénticos por su intensidad: la abundancia y la nada, entrelazadas en un atisbo. De esto no hay escapatoria (*fatum*) y con menos posibilidades para quien mira hacia lo alto y gusta de mirar desde lo alto, pues le espera una caída, si se es consecuente con el ritmo que preconizaban los filósofos milesios. No obstante, Esquilo plantea en la obra otro símbolo del fin de los ciclos, que nos sitúa ya en lo sucesivo, la distensión del tiempo; la catástrofe ha terminado aunque estemos en el mismo día (sabemos que las catástrofes en esta dramaturgia clásica tienen por ley ser muy veloces): Jerjes con el carcaj vacío, no hay nada que tensar en el arco. Los objetos que en la escritura délfica de Heráclito transmiten la idea de la tensión son el arco y la lira. Mediante la tensión, ambos objetos simbolizan, aunque con intenciones contrarias, la muerte y la música. En Susa, el ambiente se abre por la ausencia de pulsación, el arma nos habla de lo que ya tensó. Ahora ningún mundo se vislumbra, excepto la sensación de extremo, de borde, y dentro de él, lo irreparable. En esta ideología clásica de la catástrofe no hay día después. La cadencia de la *diké* se limita a mostrarnos la contricción, la dignificación por el *pathos* de los héroes, que como George Steiner lo piensa, reviste el ambiente posdestrutivo de «cierto reposo incomprendible». En Jerjes no verificamos contricción, pero de las entrañas de *Los persas* sí recibimos la mayor sugerecia que a una puesta en escena contemporánea puede hacer el mecanismo que compone la *poscatástrofe* de las tragedias occidentales del siglo IV a.C., a través de los viajes del alma de sus protagonistas y sus metáforas de lo que queda de la guerra: trabajar de forma exógena la intensidad del enigma poético en las vivencias extremas que comporta el riesgo. Encontrar los tropos de su paso, de su convivencia, de su revelación.

Paraíso, escribir en la tierra la invisibilidad

Lo abarcamos todo, pero no estrechamos sino viento
MONTAIGNE

El ideal del humano renacentista está en el impulso de adherir algo a sí mismo de la vastedad descubierta. Ser vasto a la par de la tierra que también se extiende y cruzar las líneas en la necesidad del viaje hacia la conquista de una apariencia de la eurtimia: lo eterno. La alteridad de lo hallado se absorbe, se conquista, se hace *geo-grafía*, escritura de la tierra. Yves Lacoste advierte que «el desarrollo del poder sobre el espacio (y todo poder tiene una significación espacial) está unido al desarrollo de las representaciones del espacio».¹³ W. Worringer asegura que el trazo artístico en ese periodo afianza la fisonomía del hombre europeo. Será que en el placer de abarcar conquista su *lugar* primario. Dios se disuelve en un anhelo de individuación por parte del sujeto renacentista, e intenta aterrizar la ingravidez del paraíso, participar de él en la proximidad, asirlo en todas las dimensiones de su *ser*; de tal anhelo se desprenden las acometidas posibles de la personalidad. Harold Bloom ve en los personajes de Shakespeare a los máximos espejos de ese *intento* de atraer la sensación de inmensidad (no siempre edénica) hacia el vacío del yo. En la última obra escrita por el dramaturgo inglés, *La tempestad* (1611), accedemos a una cartografía imaginaria, igualmente reflejo de un afán de asediar la vastedad. Su primera *didascalia* indica: «La escena en el mar, a bordo de un navío. *Luego* en una isla *desierta*».¹⁴

De naturaleza *locativa*, la acotación es una sentencia que encierra una transfiguración de los ciclos, cuyo epítome literal está en el título. La intemperancia del agua hospeda una facultad transformadora. En el mito del diluvio universal judeocristiano, la violencia del agua tiene también una función renovadora. Es una alegoría de la limpieza del mal, una «destrucción constructiva» por efecto de la que se borran todas las sustancias de la faz de la tierra, para despejar su escritura y reescribirla con una nueva humanidad. Durante la devastación la semilla es el Arca, el núcleo esperanzador que alberga la conjetura de la metamorfosis. Así, en el interior de la catástrofe se esconde una célula de la posteridad: la justicia divina desplaza el apelativo «desastre» por el de reconstitución, trastorno positivo. El guiño de posteridad cifrado en la palabra *luego* del indicador shakesperiano oculta un credo renacentista idealizado de la *poscatástrofe*. La creencia tiene un aspecto que se vincula con la doctrina del «Génesis», salvo una diferencia sustancial: ya no es Dios quien controla y envía la catástrofe: es el hombre quien manipula el destino y puede mandar a ejecutar el cataclismo por obra de su conocimiento en beneficio de un acto justo. En *La tempestad* Próspero es una especie de divinidad, pero la avidez de su espíritu nada tiene que ver con la *hybris* de los griegos; de hecho, opera de manera inversa: es un mago perjudicado, no un transgresor. Su libertad no atenta hacia ningún *cosmos*, al contrario, lo inconmensurable de su personalidad trabaja

para disolver una antigua infracción. Su modo de disolverla es a través de una catástrofe natural. Por consiguiente, destituye *temporalmente* las autorías de Zeus y Poseidón, y levanta la devastación como *espectáculo* e ilusión. Esta es un fracaso como agente de la destrucción vital, porque nadie muere, nada material se arruina. Engendra un victimismo aparente que tan solo propaga la sensación de la muerte, lejos de encarnarse como una verdadera conclusión. Con todo, la brusquedad de la energía del agua se recicla como un instrumento indispensable de la transfiguración de los ciclos. Es la marea una *inundación* de «la playa de la razón que permanece ahora sucia y lodosa»,¹⁵ son los remolinos de olas un tamiz que deseca y pule la vestimenta en la orilla, en lugar de dejarla empapada, desgarrada. El ropaje de los infractores que naufragan se asea, se purifica en un rito *alegórico* de violencia que insinúa una necesidad del alma: en *La tempestad* la agresividad del océano no ahoga y disipa lo corruptible; después de la catástrofe lo reúne y reintegra bajo otra forma:

ARIEL. (*Canción.*) En lo hondo a cinco brazas,
sepultado está ahí tu padre;
su huesos se hacen corales,
sus ojos vuélvense perlas.
Nada de él se desvanece
sino que el mar lo transforma
en algo rico y extraño.¹⁶

En el frenesí de «colonizar» lo eterno, escrito con continentes desconocidos, ricos y extraños, cualquier elemento tensado en el lapso de una perturbación se abre después a las magnitudes de lo vasto. Determinados relatos de viajes de los siglos en los que Europa conquistaba América dan testimonio de esa *dialéctica*. Piénsese en el manuscrito de 1555, *Naufragios*, del español Álvar Núñez Cabeza de Vaca, abundante en descripciones catastróficas de las turbulencias y las lluvias de las costas americanas, tras los que se erige la recompensa del espacio visitado por primera vez. Para el caso inglés la *dialéctica* se enarreció con el trayecto desviado en 1609 del navío *Sea Adventure*, parte de una flota de nueve barcos cargados de refuerzos para la colonia de Virginia, supervisada por el capitán John Smith. El *Sea Adventure* después de haber sobrevivido a una tormenta (que los indígenas del Caribe conocían con el nombre de huracán) encalló en las costas de la isla Bermuda, biosfera prodigiosa. Un año después llegó a Inglaterra la noticia de que los tripulantes habían sobrevivido, reparado el barco, y formado una microsociedad resistente en aquella ínsula de reputación fantástica por las narraciones de algunos marineros. Excesivas investigaciones serias afirman que Shakespeare leyó algunas entregas de *The Bermuda Pamphlets*, título bajo el que se agruparon una serie de folletos que contenían testimonios sobre el casi naufragio del barco inglés, con mayor especificidad el del escritor William Strachey. Un aspecto que llama la atención de este discurso, «True repertory of the wrack» (una carta escrita en 1610), es el modo con el

que la subjetividad del que escribe percibe la catástrofe. De su posible impacto en *La tempestad* lo que nos interesa es la permeabilidad de esa percepción, antes que revisitar las ya muy estudiadas analogías entre los hechos y el simbolismo de Shakespeare. Strachey describe con minucia el horror del paisaje de la tormenta. En ciertos pasajes rememora la sensación colectiva del verse cercano a la muerte; al familiarizarse con la intensidad, la fuerza involuntaria de la catástrofe natural se reinvierte en resignación. En el primer capítulo de *The many-headed hydra*, Peter Linebaugh y Marcus Rediker explican que por ser tan inevitable la tensión que ejercía la tormenta, los marineros sugirieron descorchar los vinos y relajarse en medio de esa desgracia. Casi como habituarse a una ceremonia del océano: la tempestad, el huracán, abandonarse a ese movimiento y ser de él. El pensamiento en el escrito de Strachey, al ser posterior al estrago, intima con este, y adjetiva con cualidades humanas su temple vertiginoso: los vigos del viento y el mar se personifican y son furiosos, malditos. La catástrofe se discierne cercana, fenómeno contiguo que en *La tempestad* germina como ausencia de miedo. El contramaestre del barco se dirige a ella con la entereza y trato que se le puede dar a una persona: «(A la tempestad.) ¡Sopla hasta que reventes mientras quede espacio para maniobrar!».¹⁷

Al ser atendida en ese tono, la tempestad se avecina hasta penetrar en los seres. Desciende, agita su vehemencia en el interior de ellos, para aspirarlos en su enormidad y volverse uno. Próspero mantiene la catástrofe corporeizada, memorizada en los damnificados por un lapso de tres horas, para luego liberarlos de ella, rehabilitados en una calidad impecable del yo (arrepentimiento, compasión, fraternidad). Shakespeare elige un escenario tópico (Utopía, isla Bermuda, nuevo mundo) y estratégico en el que modelar otro lado del mismo enfoque de la *poscatástrofe*: la isla desierta es un fragmento en blanco que se presenta como variable para escribir en su tierra lo que no se ve en lo que existe. *Desierta*, indicativo en la primera didascalia de la obra, comprende acepciones coadyuvantes a otra vertiente de la transfiguración que va del espacio espiritual al geográfico. El carácter de lo desértico es atraer las elucubraciones de lo que ese despoblado podría ser. Gonzalo utopiza, proyecta una república en el espacio por estar circundado de vacío, entendido como «lugar incivilizado». Todo lo que imagina es mejor que lo que existe. Albert Ribas Massana, en la *Biografía del vacío*, anota que el vacío (consanguíneo de lo desértico) es un valor que instiga a la libertad porque no constriñe a algo determinado, sino que es la potencialidad de sus diversas realizaciones. Es el contrapunto para idear las presencias. Esta cualidad del vacío de predisponerse a la diversidad le permite por consiguiente ser contenedor de su contrario: *lo lleno* o la invisibilidad habitada. Próspero, en la pantalla desértica, es agrimensor de entidades invisibles que son capaces de hacer de la isla un *paraíso*. De esta manera el vacío, en vez de reducirse a la óptica occidental que lo ve como sinónimo de ausencia o pobreza –*horror vacui*– propone

y sugiere invisibilidad. Un «vacío habitado» es un contenedor de fuerzas invisibles a descifrar, que sostienen el evento: lo que deja la catástrofe. Montaigne en su ensayo «Los caníbales», acorde con la contraposición renacentista arte/naturaleza, profiere que, en donde el hombre no ha ornamentado el espacio con su arte de civilizar, se respira la ingenuidad, la bondad de la naturaleza; los árboles pueden crecer mejor en soledad. Después de la catástrofe se llega a una zona-lapso de talante efímero, en la que todas las alternativas tienen su probabilidad aunque sea intangiblemente. La purificación se da a nivel geográfico y entra por la vista: no hay nada corrompido por el hombre, podemos volver a empezar. La convivencia con el riesgo nos sitúa aquí, en el optimismo de las estructuras: el escenario vacío que aparece al pasar la tempestad, acepta cualquier propuesta de inicio, el ciclo que se asoma en lo incierto, pide una concomitancia que de todas maneras desconoce y desea conquistar. Alma, cuerpo y geografía son correlatos en la ideología renacentista. La isla desierta de *La tempestad* es una metáfora cartográfica de la conciencia que, vaciada del mal, solicita y ensaya mentalmente su devenir en esa blancura de todos los días siguientes a la catástrofe.

II. Sombras. La irreversibilidad, el almacén de los ciclos: desastre escénico contemporáneo

Hay [en el teatro], como en la peste, una especie de sol extraño, una luz de intensidad anormal donde parece que lo difícil, y aun lo imposible, se transforman de pronto en nuestro elemento normal

ANTONIN ARTAUD, «El teatro y la peste», *El teatro y su doble*

La naturaleza de algunas raíces es la de realizarse en sombras. El origen está ahí, mas su consecuencia se dilata hacia otro espacio: el encubrimiento parcial de la luz que provoca un área ensombrecida, el presentimiento de otro tipo de luz. María Zambrano escribe de esa luz que encubre, contraria a la cualidad diáfana con la que aparecen algunos dioses griegos:

la sombría luz de los misterios, la luz que alumbraba no a las imágenes visibles, visiones del alma y de la inteligencia, sino al mundo sagrado no revelado todavía, al mundo del padecer humano en todo su misterio y su enigma.¹⁸

Adentro de los hiatos que forja esa luz se circunscribe la orientación histórica de los ciclos desde el siglo pasado. El *deslumbramiento* racional del siglo de las luces tocó su extremo, en lo que a las catástrofes sociales respecta, para los años venideros: la ceguera. Por el contrario, el sismo, maremoto e incendio casi simultáneos en Lisboa, 1755, determinaron la sacudida de la fe en la teodicea; nació la sísmica: por primera vez la catástrofe natural fue estudiada con

ojos científicos y el pensamiento mitológico que admitía a Namazu (el gigante japonés que, se creía, propiciaba los sismos) se descompuso en un endiosamiento de la razón, más tarde difuminado en la atracción hacia los paisajes de la sombra y abismo románticos. Helen Bailey sostiene en *Hamlet in France from Voltaire to Laforgue* que el protagonista shakesperiano contemplando la calavera en el cementerio, en una aspiración simultánea de pureza y abismo, es una imagen-símbolo compartida por toda la poesía simbolista europea. Infiltrar sucesiones de claroscuro, la libertad de la incertidumbre, en la antigua rigidez de las formas sensibles para contar lo real. Sombras en estampida que cubran los objetos de una pátina capaz de revelarnos la agonía de sus estructuras. Lanzar un chorro de sombra hacia la luz artificial de la mentalidad burguesa con un insulto legendario («¡Merdre!» gritó Ubú) que rompería el espejo, la mimesis de las piezas bien hechas, para liberar a las bestias deformes que esperaban su emancipación detrás de él. Mas la sombra en 1909 pasó a ser un elemento de devastación: el verbo ensombrecer se sustituyó por el verbo destruir en superlativo. Es decir, su vertiente catastrófica emergió de manera irrevocable en el arte por voz de F.T. Marinetti. La herencia del arte sicológico, la sintaxis homérica, debían ser violentadas, *destruidas* para esparcirse en el universo y hacer unidad con él. Marinetti definió el futurismo como un «Movimiento sísmico resquebrajador que da vueltas a las tierras para renovarlas y darles lozanía!».¹⁹ Detonar la fuerza de la catástrofe sobre la anatomía de los poemas y dramas existentes y así, *después*, recoger los restos para armarlos en otro cuerpo, acorde al espíritu de la velocidad, las complexiones tecnológicas (el encanto de los aeroplanos) y el presentimiento de la guerra. La «catástrofe aplicada» se decantó en el «teatro sintético futurista», intervención de despojo plena de actemas raudos, acortados de *mythos* como un avión acorta las distancias del mundo. Mas la lozanía pretendida volvería a resquebrajarse con el sudario de sombra tendido por los regímenes totalitarios. El sol extraño, la luz de intensidad anormal profetizada por Artaud, se hizo hábito; la búsqueda de destruir (catastrofizar) en el arte fue superada por la realidad. En 1942 apareció la noticia de la exterminación de un millón de judíos en Auschwitz, cifra que aumentaría de forma imprecisa en seis millones hacia el final de la Segunda Guerra Mundial. Señala Hanna Arendt: «Allí pasó algo que seguimos sin comprender».²⁰ Zonas de la historia permanecen bajo el daño de la otra luz que, ilimitada, extravía lo humano en las tinieblas y no deja penetrar ahí el entendimiento. Apunta Miguel Morey en «Deseo de ser piel roja» que después de Auschwitz «*ya nada volverá a ser igual*». La descarga de violencia es irreversible: el final del círculo ya no toca su extremo para reiniciar. La cultura actual se observa como un proceso también irreversible de liberación de la energía, considera Baudrillard en «La transparencia del mal». El genocidio judío marcó en la conciencia de una minoría de intelectuales comprometidos una reflexión capital acerca de la noción de lo humano y los ciclos que componen nuestra Historia.

Entre ellos Walter Benjamin, en su *Tesis de filosofía de la historia*, deduce que la idea de progreso ha sido reemplazada por la de catástrofe. Y si para los futuristas la revolución artística la producía un movimiento sísmico, para Benjamin el progreso humano en sí era un huracán que se había apoderado de las alas del ángel de la Historia: «Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies».²¹ La idea de violencia energética envuelta en su dualidad de «caos-germen», estudiada por los científicos bajo la teoría del Big-bang, según la cual esta es sinónimo de gestación de la vida, génesis de cosmos y microcosmos en la Tierra, se anula en su acepción social. Las catástrofes sociales son ciclos destructivos de los que no principia ninguna vida, aunque nos coloquen ante otro estado de las cosas: la indiferencia con el riesgo, el silencio, la banalidad del peligro (Hanna Arendt) se asemejan a la *dialéctica virtual*, clave de la traslación artaudiana del cuerpo apestando en el actor. El actor lleva la vida hasta el paroxismo y sin embargo no pasa nada: el apestando muere sin destrucción de la materia, las secreciones lo envenenan pero la mayoría de los órganos quedan intactos. En el mundo la materia sí se destruye; lo que no muere es el afán de destruir. La materia se devasta hasta el paroxismo, acompañado de un sentimiento de *inevitabilidad* que se arraiga en el globo. Baudrillard propone varias dudas en su ensayo antes mencionado, y una de ellas se concentra en el *desarrollo* de lo humano en el interior de las cadencias que deja la catástrofe. ¿Cómo podremos vivir en estado de desaparición, pues si más que en pulsión, habitamos en estados de repulsión y expulsión? A esta altura, esas mismas dudas se dilatan hasta alcanzar el borde de las entelequias escénicas: ¿en qué posibles escenarios se desborda la otra luz de la cultura poscatastrófica de la irreversibilidad? ¿Qué morfologías adoptó su paso de ser solo tema para permutarse en poética?

Poéticas del desastre, escenarios cadáver-vértebra

CONTRAMAESTRE. ¿Qué les importa a estas olas rugientes el nombre del rey?

WILLIAM SHAKESPEARE, *La tempestad*

El verso resume el pensamiento de «unificación» o quiebre de las jerarquías sociales por efecto de una catástrofe, del que hablaba Ulrich Beck para las sociedades del riesgo. Borrar, difuminar, extender el orden de los sometimientos. Lo reiteramos en palabras del sociólogo Andrés García:

En una sociedad alterada por un hecho infausto e imprevisto, de dimensiones catastróficas, las líneas jerárquicas de poder se rompen y con frecuencia desaparecen. Las reglas del juego que mantienen el orden social también.²²

Después de la catástrofe hay una tendencia masiva a despejar las arborescencias, se fragua espontáneamente la imagen de la antigenealogía social. Las olas rugientes lavan las estirpes para dejar a cambio una planicie descentrada. Una poética del desastre en las artes escénicas contemporáneas participa del mismo procedimiento que, por lo demás, se reivindica en modos heterogéneos en *El teatro y su doble* en su estratagema contra el textocentrismo. Artaud escribe que si el teatro tuviera que hablar su propio lenguaje, este sería como el pintado en el lienzo de Lucas van Leyden, *Las hijas de Lot*. En esa tela aparece una catástrofe cernida en el cielo (luz de fuego, de relámpago), un desastre marítimo (navíos, mástiles partidos) y un pueblo y un monasterio en ruinas, pero en el semblante de Lot y sus hijas no hay denotaciones de terror. Es como si se mantuvieran en un plano aparte: el caos y la violencia no los sorprenden (Artaud los interpreta adentro de una relación incestuosa), parece que conviven habituados al riesgo, la catástrofe y el desastre que ya han dejado. Describe Artaud que el estruendo en el que están pintados los elementos del paisaje queda ligado en nuestro espíritu «a la idea de ese desgarramiento de las sombras».²³ Hay aquí un presentimiento de *devenir* que el francés nombra metafísica, dentro del cual —como en las sociedades alteradas por un periodo de devastación— ningún signo subyuga a otro. El desgarramiento de las sombras estimula a esa ausencia de taxonomías que mantienen en un punto de fuga perpetuo las relaciones de los códigos ensamblados en el escenario y, por ende, la mirada en dispersión de quien lo observa. Conjugar los flujos desterritorializados, añadirían Deleuze y Guattari bajo su imagen del modelo rizomático: ahí también una ola rugiente deslava las direcciones para configurar una máquina abstracta, definida por una circulación de estados. En una poética del desastre las partes son restos de algo más, de una unidad presentida que nunca se descubre, semejantes a una *pangea* fragmentada, cuyas diversas partes flotan a la deriva con ese pretérito de unidad común (teoría de la deriva continental de Wegener). En el análisis del programa de mano de una producción del Berliner Schaubühne, *Summer Guests*, adaptada por Botho Strauss, Hans Thies Lehmann encontró un apunte de dirección de Peter Stein: el teatro, en esa creación, mostraba menos el desarrollo de una historia y más el involucramiento de estados interiores y exteriores. Lehmann piensa que la categoría del nuevo teatro (él llama posdramático al que sucedió al de Brecht) no es acción sino estado, y «estado» es un término sustraído de las artes visuales, donde es mayormente utilizado. En el primer Duchamp encontramos su investigación de capturar en el lienzo la movilidad: la captura del flujo de un estado mental hacia otro (en la serie *Desnudo bajando la escalera*). En estos montajes que procesan su creatividad por autonomía de lenguajes, de linderos que se desvanecen y fluyen, leemos, más que una historia, un paisaje. Lehmann acude a la terminología de *landscape play* de Gertrude Stein para comprender la disposición policentrada de esos escenarios ocupados por atmósferas, sensaciones, estados. Es

interesante notar cómo Lehmann recurre a terminologías que provienen de otras esferas para comprender la sustancia de las creaciones *no jerárquicas*. O que Artaud emplee una pintura para dar a entender el lenguaje que visionaba. Para desentrañar una poética del desastre superpuesta a los escenarios y dramaturgias ensombrecidos por una gramática particular de los eventos, necesitaremos inquirir también en conocimientos engendrados extrínsecamente de lo escénico. Puesto que los ciclos en las obras de esta poética son renuentes a la linealidad, tomaremos conceptos prestados de recientes paradigmas de la física, las matemáticas y la filosofía de la pintura, como lo veremos: de Ilya Prigogine, las estructuras *disipativas*; de René Thom, la *Teoría de las catástrofes*; y de Deleuze, el diagrama (la *consecuencia de la catástrofe* en el trazo, trazo *asignificante*, lógica de la sensación). Una propiedad invariable de las creaciones que inscribiremos como ejemplos en la poética del desastre es su propensión a descubrirse. Su caos interno niega la reducción a la simple designación de desorden, porque más bien trabaja en una realidad ordenada en conductas complejas. Los escenarios son *espacios pensantes* que emulan el *shock poscatástrofe* en el espacio, la dramaturgia espacial cadáver que simula la cadencia de una catástrofe en su escritura. Se exhiben las vértebras, se intuye la descomposición, el pensamiento *preescénico* de los trazos. La destrucción del equilibrio, el lado predador de lo humano, se traduce en la fascinación por la desnudez de las armazones, en un acto puro de *desilusionar* la creación. Como en *Lot y sus hijas*, el estupor de la catástrofe se manifiesta como un gesto cotidiano, inmerso en formatos que lo suponen, un rasgo innato.

Desescombros, poema y deterioro

Mil destrucciones de hombres se han verificado de mil maneras y volverán a suceder
PLATÓN, *Timeo* o *De la naturaleza*

En plena guerra, Tadeusz Kantor crea en Cracovia un teatro experimental clandestino (1942): *Cricot* —después de la Segunda Guerra Mundial, *Cricot2*—. La catástrofe social de la época, la intermediación del fenómeno Auschwitz, abrieron «la maquinaria teatral oculta Cricot» hacia las atmósferas e imágenes (la *Stimmung* de Nietzsche) del exterminio humano y material en su crítica saciedad. Kantor, pintor comprometido, trasladado al espacio escénico, armó el laboratorio en el que procesar los embragues de una realidad histórica significativa en sus acciones de finiquitar. Desde esa raíz ensombrecida, el teatro del director polaco quedó estigmatizado por un dispositivo encargado de diseccionar multidireccionalmente, a lo largo de los años, la complejidad de la devastación. El compromiso estaba con el propio teatro, a partir de la influencia del aire inaguantable del que se embestían los contextos de la catástrofe: buscarle vías alternas a la escena con el mismo inventario de indecencias que nos deja la

destrucción. No se necesitaba inventar teorías exógenas a la realidad, pues los sucesos ya eran tan inverosímiles que bastaba con pulir un posible mundo estético relacional: la belleza del deterioro, lo sublime de la cantidad de *materia deshecha* que subsiste después de la violencia. La orbe de guiones, dibujos y esculturas de Kantor está residida por esa experiencia del desastre: teatro independiente, cero, informal, imposible, complejo, de la muerte, todos *modalidades de crisis* y experimento pasadas al hecho escénico. Junichiro Tanizaki en el *Elogio de la sombra* expone la diferencia de gustos que por la vivencia del desgaste tienen los japoneses respecto a los occidentales. Los japoneses valoran la pátina del tiempo que ensombrece los utensilios, los reflejos velados que hablan de su historia, el placer de ser testigos de cómo la materia se ennegrece. El deterioro es poesía, vida oculta, misterio, pretérito sugerido. Kantor es un especialista en elevar teatralmente esa cualidad desgastada del cadáver de las cosas o, más aún, de elevar al mayor rango de importancia a los objetos infravalorados: hacerlos sujeto, *bio-objeto*. Kantor contraviene con su teatro una primera jerarquía de valores medular, la que media en la discriminación de lo inanimado por lo animado. Sus creaciones son una justicia poética de la constitución «inerte». Los objetos son redimidos de la intencionalidad decorativa por los dotes de autonomía funcional que les otorgan las partituras *bio-objetuales* del director. Se hipertrofia el uso cotidiano y, por el contacto con esta materia, los gestos y decisiones humanas se redefinen: el *armario* envejecido es la casa de los cuerpos-vestidura (actores-percha) que penden dentro de su estrechez, amontonados en una masa de bolsas que les denigra la individualidad. Se intercambia el proceso de proyección y ejecución actoral por el de un nacimiento espontáneo del vestuario (cuerpos-vestidura), «por el uso, el desgaste, la destrucción, la aniquilación mientras que los restos, los saldos, lo que subsiste, lo que ha sobrevivido itiene buenas posibilidades de *transformarse en la forma!*». ²⁴ Después de la catástrofe en el espacio reducido (armario) entre cuerpos y objetos, de su autodesecho, germina la alteridad, se regeneran las relaciones, y nada regresa a su condición predevastada. La violencia, para desplegar en una forma la unidad, adviene en un procedimiento instintivo, familiar. Lo que mira Jerjes en su atalaya, la «ola rugiente» de Shakespeare, el cielo amenazante de *Las hijas de Lot* son rutina, método y coexistencia de los signos de esta poética. El *fatum* de ser tan monótono se ha desintegrado entre las partículas que suscitan los actos, ya no es un tema, es ahora una forma impulsora. Si en *La tempestad* la catástrofe natural se humaniza, aquí su fuerza desmesurada se interioriza en las acciones, repetidamente, para obtener cada vez un nuevo resultado; aunque observamos en ambos casos, de modos distantes, una intimidad con la irrupción de la energía. En uno es para una asepsia del alma, en el otro para perpetuar la fractura de las jerarquías entre sujetos y objetos (tal vez asomarse en el antiguo caos mitológico, el de antes de la invención de los Dioses). Pese a que Kantor salva a los objetos de la catástrofe de su

desprecio, no los libera de su aspecto poscatrastrofó (la restauración se realiza en su funcionamiento y no en su aspecto) para darles una *posteridad* inesperada. Los efectos de la catástrofe son irreversibles, de ahí que tampoco los objetos retornen a su servilismo doméstico. Kantor se preocupó por replugar sus trazos espaciales a un mecanismo que intentaba imitar las circulaciones que de los eventos efectúa la *memoria*; esta, como maquinaria independiente de una identidad humana específica. Pero las neuronas de su espacio pensante o los eventos de la memoria-escenario sucedían por *histéresis*. La teoría de las catástrofes del matemático René Thom clasifica el comportamiento de los cambios por discontinuidad, divergencia e *histéresis* – *histéresis*: el estado de cambio depende aún de su historia previa, pero si su comportamiento se invierte, no volverá a la situación inicial-. En la *histéresis* de Kantor el objeto no se repite, se reencuentra, y ya no habla de su pasado sino de su reinención, aunque el daño del tiempo esté sugerido en él. «Casi todo el espacio está ocupado por un montón de sillas, plegables, idénticas, desteñidas por la lluvia y el viento, *gastadísimas*». ²⁵ Las sillas componen en su renovada funcionalidad una máquina motorizada que estalla con una cadencia propia y provoca la *psique/acción* en los actores. Se han retirado de su antiguo destino de sostener al sujeto. O, bajo otro sistema, los objetos son propulsores de una catástrofe gratuita, que nos posiciona en la atmósfera de una *poscatástrofe* metafórica. He aquí una ejecución de 1969, titulada *Las montañas*:

Un armario cae
como del cielo
(helicóptero)
en el enorme macizo de los Alpes
[...]
el armario vuela
al precipicio,
se rompe abajo
contra el glaciar,
en un desierto total de rocas.
Sobre un cuadrado de terciopelo negro,
reposan los restos del armario
y el cuerpo de la difunta Anastasia Nibek [...]
Un grupo de esquiadores mira,
con indiferencia,
esa catástrofe gratuita. ²⁶

Provocar la devastación para contemplar el rastro de su impacto en un pedazo de tierra y, más aún, fusionar, equiparar las catástrofes objetuales con las humanas: estar destrozado, muerto, desescombrar el poema, el paisaje de la vida póstuma. La mayoría de los «eventos» de las obras de Kantor se fundamentan en la *irreversibilidad* de los ciclos: no hay sensación de confín (*Los persas*), ni principio de un ciclo en donde se continúa siendo el mismo *ethos* pero purificado (*La tempestad*), sino que se pierde la memoria; todo lo anterior a la catástrofe se ha fulminado para siempre y comienza otra experiencia del destino.

En el siguiente extracto de *El día después*, perteneciente a sus últimos escritos híbridos (amalgama de anotación escénica-diario-manifiesto-poema) publicados bajo el título de *O douce nuit*, se expone a grandes rasgos *la poética del desastre* de Kantor, boceto de una obra pegada en las paredes de su memoria, inspirada en el diálogo inconcluso *Critias o De la Atlántida* de Platón:

La imagen del fin, [...] de la catástrofe [...]
Después de eso todo volvió a empezar desde el principio, de cero.
Y lo mismo sucede ahora en el escenario:
el fin del mundo,
después de la catástrofe,
una pila de cuerpos inanimados
(cuántos ha habido ya),
y una pila de Objetos fragmentados,
eso que quedó.
Eso no basta.
Los personajes
que empiezan a vivir por segunda vez
lo han olvidado todo.
Sus relaciones
(quieren recomponerlas de nuevo)
no son más que trozos de recuerdos,
trágicos y desesperados.
Lo mismo vale para los objetos fragmentados,
que luchan por rearmarse a sí mismos
correctamente
y por deducir su función.
La cama, la banqueta, la mesa, la ventana, la puerta,
después, más «compuestos»,
la cruz, la horca,
y al final los instrumentos
de guerra...
Con los restos de una
civilización desaparecida
el hombre vuelve a construir
algo completamente desconocido,
un objeto-monstruo.
El objeto-monstruo explota.
¡Sabemos qué es eso!
El fin.
¡El fin del mundo!

La atracción de Kantor por el cataclismo primigenio que hiciera desaparecer la *isla-estado mítica* (que algunos científicos relacionan con la explosión de Santorini, según la evidencia de los tsunamis) descrita por Platón, se manifiesta en este bosquejo de montaje en una fase dual de temática y poética. *Después de la catástrofe* el escenario es un ensayo de reeditar el mundo, en el que todo está permitido: «deformación, blasfemia, corrección», mas su versión nunca encajará con el *original*. Este ensayo *poscatástrofe* de las invenciones se puede estudiar con la mirada de la física contemporánea. La *irreversibilidad* se ha

convertido en el patrón científico del tiempo que a su vez abre el pensamiento hacia otras maneras de ahondar en el reciclaje de lo degradado, o fórmulas abiertas de enfrentarse al *desvío*. Las investigaciones de Ilya Prigogine lo llevan a aseverar que la *irreversibilidad* es una propiedad común a la totalidad del universo: nadie se salva de envejecer en la misma dirección. «El universo es el resultado de una *inestabilidad* sucedida a una situación que le ha precedido, resultado de una transición de fase a gran escala». ²⁷ La *turbulencia* es declarada un fenómeno altamente estructurado, en el cual muchos millones de partículas se insertan en un movimiento coherente distinto al de su situación inicial. Las estructuras se perfilan bajo el enfoque del «no-equilibrio»: estructuras *disipativas* que en la física son el emblema y dominio de la amplificación de las fluctuaciones o soluciones múltiples. La imagen *poscatástrofe* que tiene Kantor, los *objetos-monstruo* nacidos de los pedazos de derrumbe de un ciclo anterior, son composiciones ensayadas en estructuras *disipativas*: el fin del mundo acaece incesantemente para fluir entonces hacia el ensayo de otra probabilidad que sin embargo viaja hacia su envejecimiento, quizás un día la catástrofe dejará de tener *posteridad*. ¿Será el fin de la catástrofe? Kantor imaginó los desvíos proveídos por el hundimiento de la Atlántida, tal como eximió en su poética los rangos bajos de la materia. Resolvió «la catástrofe de la poscatástrofe», pues su imaginación se introduce y ensaya en el cadáver de la geografía impedida. La imagen escrita por Platón de lo que fue del fragmento de tierra, da la sensación de aquella pátina de sombra sobre los utensilios desgastados, pero esta vez la pátina es de limo y agua. Refiere Critias de la caída de ese estado:

[...] sumergida hoy por los temblores de la tierra en el fondo del mar, no es más que un légamo impenetrable que constituye un obstáculo a los navegantes y no permite atravesar aquella parte de los mares.

La *poética del desastre* de Kantor insiste en volver a hacer sentir el «miembro amputado» por el cataclismo, con las formaciones de prótesis compuestas por las cosas confundidas del *cosmos*. El director es una figura más de ese «orden», porque procuró partiturar sus trabajos durante la presentación de las obras, en presencia de los espectadores. Cada una de sus teorías escénicas corresponden a conjuntos inteligentes que continúan el uso del riesgo, la negación y la destrucción para evidenciar e *informalizar* las redes entre signos. Su escenario *poscatástrofe* es una entidad abstracta que prueba la intensidad de lo previo como un nervio heteróclito que construye un repertorio de opciones irreversibles, para repoblar *el día después*.

Hay una *tragedia de la serenidad* en la arquitectura solitaria alojada en los paisajes de la pintura metafísica chiquiana, parecida al presentimiento de *devenir* de la metafísica artaudiana, en tanto que significado siempre a punto de confesarse: una devastación intuida. Su imagen paradigma, sería la de una curva continua de ola enorme, que no acaba de estallar. Vemos el fluir, el curso perpetuo de la curva que se ensancha sin infringir la orilla. Con el efecto que produce la imagen, se fortalece un espacio para la sensación: el horror de las consecuencias se presente, pero jamás se hace visible. A esta variante sensitiva de la *poética del desastre* pertenece la creación de danza-teatro *KÖRPER* (estrenada en el año 2000 en ocasión de inaugurar la temporada de la Schaubühne am Lehniner Platz) de la coreógrafa alemana Sasha Waltz. *KÖRPER* es una memoria del Holocausto traducida en un recorrido de atmósferas, que a su vez tiene como antecedentes las sensaciones provocadas en el edificio diseñado por el arquitecto Daniel Libeskind: el Museo Judío de Berlín. *KÖRPER* almacena entonces una doble memoria de la *poscatástrofe*, la vivencia danzada de ella a partir de la vivencia edificada. La compañía de Waltz, Sasha Waltz & Guests, se introdujo en un proceso de ensamblaje por medio de las instigaciones del laberinto sensorial construido con las reminiscencias conceptuales de la historia judío-alemana. El proyecto arquitectónico del edificio se llama *Entre líneas*, porque dos líneas de pensamiento configuran la organización y las relaciones del espacio; líneas que tienen su doble, su equivalente terrenal. Las sensaciones del *desastre* se articulan en una geometría asimétrica que pretende revivir, en distintas fases, el desasosiego del Holocausto. Se aprovecha el poder del espacio como agente, informante de los estados del *shock*. Su secuencia narrativa la da el silencio, amparado en la intensidad de la destrucción precedente. La irrupción de la energía destructiva de la historia sobrepasa las razones y se ha devorado el sonido en este espacio. Aunque las voces sugeridas por la atmósfera *poscatástrofe* del edificio no tienen entierro. Enzo Traverso escribe una anécdota que habla del poder de sugerencia del espacio que ha acogido una catástrofe social real: cuando Jan Karsk, correo del gobierno polaco en el exilio, recibió la noticia de la masacre de judíos, no presentó el traumatismo que le dejó su visita clandestina al gueto de Varsovia, escoltado por unos militantes del Bund. El lugar que contuvo a la catástrofe resguarda, transmite el clima de la agonía, aunque ahora sea inmaterial. Lo que queda es un escenario vacío preñado del recuerdo de la destrucción. El vestigio en ese lugar es el impacto de sus sensaciones, no las ruinas visibles de su pasado. En el espacio de *Entre líneas* no hay nada, casi nada. Solo una atmósfera que habla de la muerte,alzada por una línea recta rota en muchos fragmentos y una línea tortuosa que continúa indefinida. La tensión

se plantea en esos dos ejes y en los cruces entre ambos se encuentran los vacíos, espacios huecos que cruzan todo el museo en tres fases: Escalera de la continuidad, Jardín del exilio y la emigración y El vacío del Holocausto. Hanna Arendt inventó el término *acosmía* (*worldlessness*) para significar el estado de alienación respecto al mundo de los judíos parias; una forma de vivir sin mundo. El edificio está pleno de vacío, remite a la exclusión, a la ausencia y a esa *acosmía* en su faz estética, galerías de sensaciones. *KÖRPER* es una escenificación que rinde homenaje a la *acosmía* judía. La dirección artística de la pieza solicita despojar el escenario de muchos metros de fondo (el día del estreno fueron treinta) para dejar entrever la textura desgastada de la pared que suele habitar detrás de los decorados. Inmensidad, los cuerpos abandonados en esa nada iluminada por intermitencias de luz blanca, acentuando el frío. En el frigorífico escénico, un plano vertical de diez metros de alto, especie de muro ubicado en diagonal al proscenio. Es un muro polimorfo, según la colocación de los cuerpos en su dimensión. El *desastre* se embellece: la insinuación de una cámara de gas se constriñe a una ventana estrecha en el centro del muro, dentro de la que los cuerpos se aglomeran, se deslizan con lentitud y conforman una masa uniforme de desnudez. Zonas de piel se pegan al vidrio y pausan la masa de cuerpos; el movimiento ralentizado le impide a la violencia su descarga y, a cambio, desmenuza, extiende su sensación. Comunica una experiencia estética gradual del sufrimiento físico, una vez sucedida la destrucción. El recuadro cristalino en el muro es un ojo hacia una experiencia no ilustrativa del desastre. Recuerda al sentido cósmico que tenían las aperturas en la arquitectura de la pintura antigua, en donde la naturaleza se veía con mirada de arquitecto, la bóveda, la cúpula eran los cielos de la tierra. Giorgio de Chirico en su escrito «El sentido arquitectónico en la pintura antigua» dilucida, de ese misterio de la apertura en las paredes, estructuras aliadas. El pintor reflexiona en el recuadro que enmarca una eternidad: el cielo, un horizonte verde, un drama de la mirada que nos coloca como seres ínfimos en nuestro deseo de encuadrar lo *incomprensible*. Se desencadena el interrogatorio. *¿Qué habrá más allá?* Waltz encuadra otra eternidad: la del misterio de la muerte injusta. En *La tempestad* al océano le es indiferente el rey; en el Holocausto, al humano no le importa el otro humano, es nada más una masa, las clases se disuelven dentro de una sola víctima racial en un asesinato de la individualidad. La grandeza vacía del museo es una demostración de esa indiferencia. El contacto de la piel de los cuerpos en el vidrio, su sutileza, la sensación «no dolorosa» del dolor. Porque la captura de las fuerzas en la lógica de las sensaciones no precisa ilustrarse, solo hacerse sentir. Deleuze estudia los trazos que captan fuerzas de manera no obvia en su ensayo acer-

ca de Francis Bacon. La pintura hace visibles las sensaciones de las fuerzas invisibles: la fuerza de gravedad, la fuerza de una semilla. Dice Francis Bacon: «Pintar el grito antes que el horror».²⁸ Las potencias del porvenir. ¿Cómo se captura en el espacio escénico la sensación de las fuerzas del desastre, de las potencias que ya se han ido y han dejado su secuela? En la *poética del desastre* de Waltz la enormidad de los volúmenes, la longitud de las líneas en contraste con la escala de los cuerpos nos dan la sensación de una fuerza que nos sobrepasa y se come lo que somos. Un espíritu de *hybris* espacializado. Los trazos en el espacio de los eventos de la danza-teatro son *diagramados* en esa longitud, proceso que aumenta la sensación de desconcierto. El diagrama es una acepción de Bacon que analiza Deleuze, respecto a los procedimientos con que el pintor invade la blancura del lienzo. Se trata de marcar al azar (trazos-líneas), barrer, arrastrar, prolongar manchas. Introducir fuerzas abruptas que desorientan la disposición. Descomponer los datos figurativos con esas irrupciones: «como si de un solo golpe se introdujera un Sáhara, una zona de Sáhara en la cabeza».²⁹ Otro mundo surge. Deleuze afirma que es como dejar acontecer una catástrofe en el lienzo. «El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo».³⁰ Las maneras del diagrama son como el pensamiento de los científicos que ven en los ciclos violentos de la naturaleza (Big-bang) un germen que crea otra cadencia, pequeñas formas de vida. Después de la exposición de la imagen de la masa desnuda, vemos en *KÖRPER* derroches de energías que disponen cambios abruptos de orden sin una lógica de los acontecimientos, estados de los cuerpos abismados en deformaciones estéticas, unísonos que se rompen por sonidos y se recomponen en conjuntos geométricos dados por *histéresis*, por *irreversibilidad*. En el Museo judío, el *diagrama* sucede en el ordenamiento de las ventanas, con direcciones y formas muy caprichosas. No siguen ningún orden visible, aunque tienden a ser alargadas. La fuerza de la catástrofe aplicada, el *landscape* de la danza-teatro, produce colisiones que nos hacen entrar en una lógica compleja, en donde la transgresión de los ciclos desorienta la expectativa. Lo que queda después del sacudimiento catastrófico son paisajes abstractos de sensaciones. El muro de diez metros de altura cae hacia los espectadores, y debajo de él hay un intérprete. Horror, gritos, espasmo en la audiencia. Lo que queda después: un panorama limpio, calculado. El intérprete estaba justo en el borde, y detrás, en el fondo, una línea alargada de cuerpos desnudos, estéticos, forman el horizonte. El *escenario poscatástrofe* es una memoria del Holocausto diagramada, sublimada en las posibilidades subjetivas que pueden hacer infinita una sensación.

- 1 José A. Sánchez publicó un interesante ensayo titulado «La estética de la catástrofe», en el que analiza la factura de algunos creadores escénicos contemporáneos de España: Boadella, Albert Vidal, La Fura dels Baus, Benito, etcétera. Nuestro enfoque, más que limitarse a una zona geográfica y al estudio de las maneras estéticas de un sentimiento apocalíptico o idea latente de después de la guerra fría, intenta identificar en un despliegue de cuatro formas y cuatro pensamientos concretos, que abarcan «momentos de desastre» entre los siglos IV a.C. y XXI, una visión multicultural no de la puesta en escena de la catástrofe en sí, sino específicamente de las sensaciones, de las hechuras de aquello que deja, una vez consumado. Además, se estudian los motivos que hacen de la poscatástrofe una posible categoría estética, más que una temática. De todas maneras, este escrito, junto con la «Dramaturgia de la catástrofe», de Rafael Spregelburd, se inscribe y continúa la tendencia que estudia el catastrofismo y sus vínculos con las artes escénicas.
- 2 José A. Sánchez: «La estética de la catástrofe», publicación electrónica de ARTEA, Investigación y Creación Escénica, <www.arte-a.org>, p. 20.
- 3 Andrés García Gómez: *Riesgos colectivos y situaciones de crisis: el desafío de la incertidumbre*, Universidad de Coruña, p. 114.
- 4 El concepto de catástrofe racional que seguimos aquí lo explicaremos con palabras de George Steiner: «Nuestro control del mundo material y nuestras ciencias positivas se han desarrollado fantásticamente. Pero nuestros mismos logros se vuelven contra nosotros, haciendo más azarosa la política y más feroces las guerras», (*La muerte de la tragedia*, trad. de E.L. Revol, Editorial Monte Ávila, Barcelona, 2000, p. 11).
- 5 Werner Jaeger: *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, vol. I, trad. de Joaquín Xirau, Fondo de Cultura Económica, México, 1942, p. 180.
- 6 *Ibid.*, p. 181.
- 7 Heráclito: *Heraclitus*, trad. de M. Marcovich, Talleres gráficos universitarios, Mérida-Venezuela, 1968, p. 54.
- 8 Esquilo: «Los persas», en *Tragedias*, trad. de Fernando Segundo Brieva Salvatierra, Losada, Buenos Aires, 1939, p. 68.
- 9 El mensajero de *Los persas* relata las pérdidas humanas en la batalla, el de *Edipo Rey* confirma al héroe trágico que no es hijo de los reyes de Corinto, el de *Antígona* cuenta los tres suicidios que conforman el desenlace de la obra y el de *Medea* describe la muerte de Creonte y de la hija de este, etcétera.
- 10 Esquilo: *Ob. cit.*, p. 46.
- 11 Friedrich Nietzsche: *Ecce Homo*, trad. de Gerardo R. Wehinger, Losada, Buenos Aires, 2007, p. 93.
- 12 Herodoto: *Los nueve libros de la Historia*, trad. de María Rosa Lida de Malkiel, Buenos Aires, 1949, p. 393.
- 13 José Luis Pardo: *Sobre los espacios. Pintar, escribir, pensar*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1991, p. 61.
- 14 William Shakespeare: *La tempestad*, trad. de Ma. Enriqueta González Padilla, UNAM, México, 1996, p. 48.
- 15 *Ibid.*, p. 187.
- 16 *Ibid.*, p. 82.
- 17 *Ibid.*, p. 47.
- 18 María Zambrano: *El hombre y lo divino*, Siruela, Madrid, 1991, p. 54.
- 19 F.T. Marinetti: «Le futurisme», en *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909.
- 20 Enzo Traversa: «La historia desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales», trad. de David Chiner, Editorial Herder, Barcelona, 2000, p. 84.
- 21 Walter Benjamin: *Tesis de filosofía de la historia*, trad. de Jesús Aguirre, Taurus, Madrid, 1973, p. 6.
- 22 Andrés García Gómez: *Ob. cit.*, p. 186.
- 23 Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, trad. de Enrique Alonso y Francisco Abelenda, Edhasa, Barcelona, 1978, p. 37.
- 24 Tadeusz Kantor: «El teatro informal», en *El Teatro de la Muerte*, trad. de Graciela Isnardi, Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 2003, p. 45.
- 25 Tadeusz Kantor: «Teatro cero», en *ob. cit.*, p. 83.
- 26 *Ibid.*, p. 196.
- 27 Ilya Prigogine: *El origen del tiempo*, trad. de Pon Ráfols, Tusquets, Barcelona, 1991, p. 56.
- 28 Gilles Deleuze: *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. de Isidro Herrera, Arena Libros, Madrid, 2002, p. 67.
- 29 *Ibid.*, p. 102.
- 30 *Ibid.*, p. 104.



Berta, el teatro desde el silencio y la memoria

Eberto García Abreu

Para Saskia Cruz

Los años, la experiencia, la madurez intelectual permiten decantar, en cualquier fenómeno de la vida, lo verdaderamente perdurable de aquello que en apariencia es renovador, «nuevo». B.M.



Berta Martínez en *Contigo pan y cebolla*, dirección artística de Héctor Quintero, Teatro Estudio

BERTA MARTÍNEZ ES UNA artista de talla mayor; sin embargo parece tan inefable como el teatro mismo. Difícil resulta evocarla sin antes esclarecer los complicados sortilegios de su escurridiza, imponente y enigmática presencia. Cualquier dosis de respeto y admiración será insuficiente para quienes intenten, más allá de la consideración puntual sobre una de sus tantas creaciones, apresar en varias cuartillas la dinámica y trascendente estatura de su obra sobre la escena, crecida en los tantos roles que el teatro le ha permitido *encarnar* como actriz, maestra, directora, diseñadora. Semejantes encarnaciones la convierten en lo que realmente es: una mujer imprescindible del teatro cubano.

Al mirar ahora el manojito de notas, recortes periodísticos y comentarios azarosamente guardados, me percaté de la urgencia de un estudio profundo sobre la totalidad de la obra

de Berta, pues su *hacer* no es un legado que ha de permanecer solo en la memoria y las emociones de quienes le han acompañado en sus disímiles creaciones, sino de todos los que podemos reconocerla en su entrega presente y actuante al teatro de estos días. Ante la ausencia de tal empresa investigativa, mis palabras, que no pretenden resolver esa deuda impostergable, solo pueden dar fe del decisivo impacto que los espectáculos de Berta y sus enseñanzas han dejado en nuestra conciencia teatral. No se trata, por tanto, de una reconstrucción pormenorizada que ordene lo que ahora mismo todavía es imagen *en progreso*. De ahí los saltos en el tiempo, la renuncia deliberada a cualquier seguimiento cronológico, o a la plasmación en conceptos y categorías de una experiencia creadora no agotada en sus potenciales estudios. Sirve la memoria, mezcla de emociones y certezas que el tiempo sitúa en

mejores condiciones de observación, como guía y amparo para estas cuartillas, con la esperanza de que lleguen otras más sustanciosas y seguras, escritas por estudiosos empeñados también en llenar páginas ineludibles de la historia teatral cubana contemporánea, contentiva de la obra insoslayable de Berta Martínez.

Por esas razones, el recuerdo persistente devuelve ahora la sorpresa inicial. Sobre el escenario despejado del Hubert de Blanck transcurrían las imágenes de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. La huida de La Novia y Leonardo a través de un bosque interminable acontecía mediante la síntesis y la contundencia visual aportadas por la mutación de finísimas varas de madera desnuda que trasponían la escena de lado a lado, a manera de vallas a vencer por los amantes impetuosos. Bajo el conjuro de los versos, los cantos, las voces y los cuerpos de los actores, sobre quie-

nes se levantaba también el embrujo de *la muerte*, emergía un espectáculo contrastante, total, hermoso, diferente, en el que las virtudes del elenco soportaban la seducción de la imagen. Tan singular belleza escénica de alto contenido dramático, distante de las figuraciones realistas frecuentes en las entregas de Teatro Estudio, nos llegaba en el mismo escenario de siempre gracias a la impronta creativa de Berta Martínez.

La intensidad creadora de la actriz, la directora escénica y la diseñadora escenográfica y de luces, constituyó uno de los hitos de mayor relieve para quienes arribamos al universo del teatro cubano en la década del 80, dispuestos a conquistar un espacio profesional dentro del complejo entramado de poéticas y aportaciones formadoras encabezadas, junto a Berta, por Vicente Revuelta y Roberto Blanco, pilares certeros de los discursos teatrales más significativos de aquellos años.

También en los 80, gracias a las reposiciones de *Contigo pan y cebolla*, obra emblemática de Héctor Quintero, muchos de nosotros tuvimos la extraña suerte de asistir a las últimas presentaciones de Berta en su creación de Lala Fundora, una de las mejores *madres* de las familias teatrales cubanas. Esa fue una vivencia primordial sobre una trascendental actuación verosímil de elevado aliento humano, desarrollada a partir de los presupuestos *realistas* stanislavskianos en una escena eminentemente popular, propiciada por el texto de Quintero.

De este modo, los nombres de Berta Martínez y Lala Fundora se fundieron en una entidad de indiscutible solidez artística y humana. La energía vital, la precisión técnica, la veracidad del carácter construido como eje de la familia ahogada por la estrechez económica y la amplitud de esperanzas situaban a Lala –y a Berta– en el centro del acontecimiento teatral. A un mismo tiempo nos llegaban los afectos, las incomodidades y las tensiones de la madre, junto a la pulcritud de las emociones y de las cadenas de acciones físicas, el dominio del gesto, de la voz y de las miradas,

como verdadero centro de la imagen escénica. En medio de un elenco de excelencia, Berta hacía mover los hilos profundos del acontecer general del espectáculo y del público, y *atravesaba* un personaje que desde el estreno de la obra el 6 de febrero de 1964, bajo la dirección de Sergio Corrieri, se transformó para ella en una especie de alter ego.

Sobre aquella experiencia inicial, José Manuel Valdés Rodríguez escribió en el diario *El Mundo*, el 11 de febrero del mismo año:

Berta Martínez, actriz sensitiva, inteligente y con oficio, rinde una excelente faena en Lala, la protagonista. Las inflexiones de la voz, el énfasis de cada frase, la concordancia entre la línea física, plástica, y el tono oral componen un personaje bien centrado, sostenido consecuentemente, rico en matices y acentos caracterizadores definidores.¹

Las apreciaciones de Valdés Rodríguez registraban el impacto de la lucidez interpretativa alcanzada por Berta entrada la década del 60, cuando ya era una de las principales artistas de Teatro Estudio, luego de transitar por importantes agrupaciones y experiencias creadoras medulares del teatro cubano.

En los 80, Berta Martínez y Federico García Lorca constituyeron un dúo teatral indivisible. El andaluz y la villareña parecían estar hechos el uno para el otro. Pero el Lorca que Berta convocaba sobre la escena era diferente del empaque poético con el que las palabras y los versos articulaban los conflictos y los discursos de *Bernarda* y sus hijas en medio del luto, o los de *La Novia*, *El Novio*, *Leonardo*, sus padres y sus parientes, enfrentados durante la sangrienta boda; o mucho más acá en el tiempo, de los prodigios y los enredos sentimentales de *La Zapatera* y su marido.

Como si de un viaje se tratase, quienes accedimos a Berta en los años 80 pudimos hacerlo en una de las tantas variaciones de su *estación lorquiana*. El poeta granadino fue eje,

motivo y consecuencia recurrente en el indagar y el quehacer escénico de Berta. Fue y siguió siendo un espacio de visitaciones y preguntas, tanto para la actriz como para la directora, que hizo crecer sus espectáculos, contaminantes de inteligencia, síntesis, reflexión y poesía escénica total, a partir de una enjundiosa investigación conceptual, estructural e ideológica en torno a los temas y las fabulaciones de Lorca. El esplendor de la escena, las arriesgadas imágenes visuales y la factura detallada de sus espectáculos nos hicieron ver a Berta como una gran investigadora sobre la materialidad del texto y las potencialidades expresivas del discurso de la escena, ámbito de múltiples aportaciones dramaturgicas de profunda significación social.

Vienen ahora en mi auxilio las palabras del crítico Mario Rodríguez Alemán, para corroborar con mayor sabiduría lo que para mí era pura intuición emotiva:

Representar el teatro es un modo de pensar, de ser, de buscar la verdad y de entregarla al público, de decir la vida y la muerte y de significar la esencia de los seres humanos. Berta Martínez ha logrado que ambas piezas de Lorca recorran un nuevo camino con supremo bien artístico, el de la originalidad. Vida intelectual e intelecto vital vibran en estas escenas conturbadas de *Bodas de sangre* que se parecen a las de *La casa de Bernarda Alba*. No puede ser de otro modo porque, en esencia, se trata de lo mismo: la virginidad inmaculada, la sangre derramada por el amor que es una mordedura en el corazón, la tragedia que se cierne a cada paso con un sentido siempre cristiano que llevó a Lorca a representar el pecado y su consecuente castigo, la fe y el supremo dolor que exige su defensa.

[...] Ahora Berta Martínez ha devuelto a una nueva realidad artística este testimonio de vida, sangre y muerte, y lo ha devuelto unguada de la gracia del talento, la poesía y la verdad.²

Ciertamente eran muy bellos aquellos espectáculos, pero esencialmente eran teatrales, signados por la evidente conexión entre los basamentos teóricos, los ejercicios de conocimientos que ellos suponían en su creación y, especialmente, su polifónica orquestación espectacular, a partir del alto dominio del discurso de la puesta alimentado por una intensa cultura plástica, musical, literaria e histórica y por la conducción precisa del ejercicio de los actores.

La raigambre popular reflejada en las creaciones de Berta halló también en los espectáculos una oportunidad singular de mostrar evidencias a partir de la detallada indagación de modos, formas, procederes y motivos que subyacen en el entramado textual de Lorca y que, de manera peculiar, conectan con nuestros propios referentes culturales hispánicos.

El buen *decir* y *estar* en la escena no solo fueron los soportes de la depurada técnica actoral que Berta reclamó y construyó con sus actores y todo su equipo de colaboradores, sino las bases para la concretización sobre el escenario de las rigurosas investigaciones desarrolladas sobre los textos lorquianos. Investigaciones plurales que registraron los engarces de las estructuras del teatro mayor de Lorca, potenciando en ellas las significaciones sociales de los conflictos que encerraban a sus personajes en un mundo de permanencias, sumisiones y muertes sembradas por las costumbres, la ignorancia y el desborde de las pasiones. Berta y Lorca se encontraban cada noche, en cada escena, animados por similares inquietudes respecto a la huella social del teatro y los avatares de la Historia mayor en la que todos nos implicamos.³

Interrogada sobre sus *diálogos* con Lorca, la Martínez ha confesado:

A mí me gustan los buenos textos. Lorca es un clásico del siglo xx. Él ha tenido que ver, en el mundo entero, con el desarrollo de dramaturgos, actrices, escenógrafos, directores. Tengo pasión por Lorca desde que era muy jovencita y vivía en Yaguajay.

Allí gran parte de la vida tenía muchos puntos en contacto con la de los personajes femeninos de Lorca. Me he pasado el tiempo estudiándolo, leyéndolo; sobre su entorno social y su época, sobre las influencias artísticas que pudo haber tenido.

Realmente considero que no he montado tantas piezas de Lorca. Pienso que en la medida en que se profundiza en la obra de este artista tan inmenso, vamos descubriendo claves que luego se integran a una puesta en escena. A mí me gusta mucho estudiar en

deudores de un estudio mayor de su poética creadora, como he dicho, no solo para poner en orden cronológico la intensidad de su inapresable currículo, sino para ubicar su producción escénica y su andamiaje reflexivo, su *saber*, en el camino justo de los grandes pensadores y hacedores de nuestro teatro. Porque no basta con reconocer con merecimientos y distinciones la altitud de la obra gestada a contra pelo de las adversidades y los tiempos duros, depositaria indudable de todos los galardones oportunos. También hace falta la sedimentación, la multiplicación y la diseminación de



Lorca su concepto de la muerte. Otra cosa: con respecto a *Bodas...*, por ejemplo, se tiende a hacer hincapié en el triángulo amoroso, pero más profundo que eso son las profundas causas que provocan ese tipo de conflicto, las causas socioeconómicas. El triángulo amoroso siempre va a estar ahí en un nivel de lectura. Nuestro deber es profundizar en otros que Lorca propuso.⁴

Lejos estábamos entonces de aquilatar *realmente* las dimensiones enormes de la creación y el magisterio de Berta. La inmediatez y la seducción ante sus creaciones nos hacían vivir privilegiadamente el efecto de su inquietante pesquisa y creatividad. Pero el paso del tiempo y la llegada de muchas otras obras firmadas por Berta Martínez nos hacen

esos saberes atesorados, como un acto de urgente rebeldía contra la soledad, el aislamiento y las distancias improductivas que entre nosotros, a veces, desdibujan el verdadero rol de nuestros *maestros* y nuestros *discípulos*; roles que a la larga es conveniente siempre asumir en constante mutación.

Cada cual debe realizar el teatro en el que crea como resultado artístico. No te puedo decir que me preparé para un tipo u otro de teatro. Lo único que he hecho en mi vida es estudiar, leer mucho, unificar lo sensorial con lo racional y ¡hacer! Yo no puedo pensar que quiero montar una obra de vanguardia para estar a la moda, pues entonces mi objetivo se convierte en esa perspectiva, lo cual es fatal.

[...] Considero que no existe mejor dramaturgia que la aplicación de las leyes de la dialéctica y la explicación de los fenómenos a través del materialismo histórico. Eso me abrió un mundo. Me siento actualmente con mucha lucidez para trabajar y quisiera estar creando mientras dure esa claridad. Repito: nunca me he propuesto hacer algo que esté a la moda.⁵

Las palabras de Berta señalan el decursar de una obra sólida y el reposo de la mirada sobre un entorno creativo preciso. Sus puestas de *Don Gil de las calzas verdes* (1969) –inspirada en el texto de Tirso de Molina–, y *Bodas de sangre* (1979), de Lorca, fueron consideradas en 1986 entre las diez mejores puestas del teatro cubano.⁶ Se confirmaba así, con mayor consenso, la evidencia de aportaciones en el ámbito de la puesta en escena, las cuales suponían un magma creativo aún más intenso, dinámico y abarcador de las diferentes disciplinas del teatro en las cuales Berta era sin dudas una *maestra* con segura lucidez. Las dos *nominaciones* hacían ver la permanente firmeza de la creadora al trabajar con textos clásicos de sólida estatura. Sobre ellos volvía una y otra vez para resaltar ideas, temas o dimensiones expresivas, y para ofrecer a nuevos actores y actrices la posibilidad de recorrer la arboladura de personajes de innegable complejidad dramática y escénica, de acuerdo a los diseños del espectáculo concebido.

Antes de ingresar en Teatro Estudio en 1961, la Martínez había transitado un valioso camino en su formación y su desempeño profesional como actriz radial y televisiva, locutora y como una insaciable espectadora de las producciones del grupo ADAD y el Teatro Universitario, en los cuales pudo ver un extenso repertorio del teatro universal.

Particular interés llama en este recorrido su estancia en el Teatro Martí, junto a actrices tan notables en el género bufo y vernáculo como Candita Quintana, Alicia Rico, Zoila Pérez y otros artistas del intenso

mundo del Martí, academia natural del teatro musical en sus diversos géneros y, sobre todo, uno de los más controvertidos y agudos ejemplos de creación teatral popular cubana, fomento de nuevos artistas y de un público amplio ávido del debate social, la riqueza de lenguajes en la escena, el humor, la diversión y el placer ante la espectacularidad de cada entrega.

Allí, sobre el escenario, Berta enriquecía su formación actoral y se *entrenaba* en la dinámica de las relaciones con un público generoso que acompañó la experiencia del Martí –al igual que antes el Alhambra– a cambio de calidad artística y disfrute inteligente y sabroso. Espectadores y artistas fueron, en ese momento, *maestros naturales* de Berta. Hacia ese teatro popular la creadora regresará sus visiones y entramados escénicos y actorales en más de una ocasión y realizará importantes conexiones entre las fuentes diversas de nuestra cultura vernacular, tributarias de su propia imagen teatral.

A pesar del carácter *autodidacta* de su formación,⁷ los vínculos activos de Berta con las experiencias más prominentes del acontecer cultural cubano, unidos a sus estudios de actuación, dirección y luces en la Brown Adams Professional Studio de Nueva York, en 1955, y unos años más tarde su incorporación al Grupo Prometeo, dirigido por Francisco Morín, nos hacen ver la coherencia de una creadora empeñada en defender un teatro de alta calidad y compromiso cardinal con el arte. Teatro de arte, teatro de indagación y búsquedas, teatro de formación y conocimiento, teatro de aspiración modernizadora, universal y autóctono; teatro culto y popular en sí mismo, son términos que muy bien pudieran identificar el destino y la misión poética del teatro de Berta Martínez. Un teatro indetenible en sus aportaciones, relecturas y cruzamientos de fuentes, géneros, estilos y maneras de acceder siempre renovadas a los espectadores que, en cada tiempo, han acudido a los llamados de la Martínez y sus actores de Teatro Estudio, Hubert de Blanck o de otros grupos en los cuales ha sembrado sus imágenes.

Entre esas imágenes que la memoria colectiva del teatro cubano guarda se encuentran los testimonios de mi maestro Rine Leal sobre varias de las actuaciones de Berta en Prometeo, grupo que le permitió consolidar su obra interpretativa al lado de grandes actrices como Ernestina Linares y, al mismo tiempo, asumir las enseñanzas de Morín sobre una práctica creadora de máxima exigencia estética, en torno al ejercicio de la puesta en escena y del teatro como expresión cultural.

Dijo Rine en aquel momento:

Ernestina Linares es una especie de Edith concebida en fuego y aire, un alambre llevado al rojo vivo con violencia sin par. Toda su actuación está montada en un éxtasis frenético, una galopante entrega al personaje, una intensa vida interior. [...] El otro extremo de la cuerda es Berta Martínez, acerada hasta el máximo, moviéndose como una experta y usando un abanico cual si fuera el instrumento de su propia expresión. Entre ambas conjugan el más apetitoso, violento y descarnado juego escénico que La Habana ha visto desde enero de 1954 en una especie de solo a dos voces, una sonata apasionada, un dúo llevado al agudo y que por un verdadero milagro no desborda sus propios límites hasta alcanzar el paroxismo vocal.

[...] La dirección estaba, según el programa acreditada a Morín, pero este redactor no sabe a ciencia cierta hasta qué punto Morín dejó la obra montada y hasta qué límites llegó la labor de asistencia de Berta Martínez. Y como no le gusta adivinar, prefiere compartir el aplauso entre ambos artistas y señalar de pasada que la dirección era fluida, intensa, natural y vehemente.⁸

Y siguen las imágenes provocando el reencuentro con la artista en su *real* envergadura. Al pasar otra página del *álbum* de la memoria, aparecen las fotos del montaje de *Madre*

Coraje..., de Brecht, dirigido por Vicente Revuelta con Teatro Estudio en 1961. Entre ellas se conserva una foto en la que Berta Martínez aparece interpretando a Catalina, la hija muda de Ana Fierling. La aguda capacidad de observación y el ímpetu de su acción decisiva para salvar a la aldea amenazada convierten la imagen de Catalina en otra metáfora coincidente con el proceder y la travesía de Berta.

Rine registró de esta manera aquella actuación:

Lo mejor de la representación lo brinda Berta Martínez en el papel de Catalina, la hija muda. En su presencia, en sus gestos, en su manera de reaccionar ante cada episodio, en la forma en que ella ha concebido su actuación, hay todo un logro de creación y al mismo tiempo de gran teatro [...] Es el personaje más conseguido de toda la representación, el más equilibrado, el que alcanza una dimensión más justa y mayor, y el que por una paradoja (repito que Catalina es la hija muda), el que en forma más acabada logra expresarse con profunda convicción.⁹

En Teatro Estudio, junto a Raquel y Vicente Revuelta, Roberto Blanco, Lilian Llerena, Abelardo Estorino, Armando Suárez del Villar, Héctor Quintero, Isabel Moreno, Adolfo Llauradó, Ana Viña, José Antonio Rodríguez, Herminia Sánchez, Panchito García, Michaelis Cué, Miriam Learra, Hilda Oates, Florencio Escudero, Omar Valdés, Rogelio Díaz Cuesta, Marta Valdés, José Milián y otros tantos valiosos creadores, Berta hizo aún más grandes sus contribuciones a la escena cubana, en tanto el grupo le ofreció sólidas opciones para el desarrollo de sus renovadoras creaciones referidas a la puesta en escena y al trabajo del actor dentro de una imagen teatral de fuerte connotación formal y conceptual. Teatro Estudio, a su vez, recibió de Berta su incesante experimentación creadora, nutrida de autores clásicos y con-

temporáneos de notable significación universal, relacionados con fuentes y modelos culturales diversos que la dramaturgia espectacular, o las reescrituras escénicas de la Martínez, han hecho confluír en una teatralidad de amplias resonancias poéticas para la escena y los espectadores.

Vuelvo nuevamente a la imagen de Catalina, porque es la más conmovedora y enigmática en la foto mencionada. Bien distinta de aquella otra en la que Berta comparte roles con Vicente como Galileo y ella como la dominante y certera Señora Sarti en el montaje de *Galileo Galilei*, estrenado en 1974, bajo la dirección de Vicente. He visto otras fotos de Berta con la mirada similar a la de Catalina. Parece ser que ella está distante, cuando sus ojos indican con certeza la inmediatez de su acción, aun cuando esta sea del todo indescifrable. Ahí radica su misterio y su seducción. Así la he visto otras veces explicando a los actores, los diseñadores, músicos y técnicos los detalles de una puesta en escena, o la energía que ha de mover a cada personaje y a cada intérprete en sus circunstancias y en las condiciones particulares que la representación ha de construir.

En esos momentos de efervescencia creativa, Berta recorre con igual certeza los caminos del delirio y los de la lucidez. No sé hasta dónde mis palabras se ajustan a los hechos, pero bajo el andamiaje de sus imágenes no pueden habitar, tranquilamente, las frías apropiaciones metodológicas al uso en cualquier proceso creador. La riqueza de nuestro teatro popular, las infatigables inspiraciones que los textos clásicos suscitan, la precisión de las acciones y los actos que el verdadero realismo nos puede hacer sentir, junto a los procedimientos esclarecedores de Brecht y su proyección social y humana del teatro, se mezclan en la teatralidad de Berta Martínez. Una teatralidad impúdica respecto a las mixturas de géneros y motivaciones artísticas, de ahí la síntesis y la riqueza de las imágenes que enarbolan sus festividades sobre los escenarios. ¿Cómo entender, si no es desde esta perspectiva, la plenitud, la excelencias

y el alcance conmovedor de sus renovadores montajes de *La verbena de la paloma* o *El boticario y las chulapas y celos mal reprimidos* (1989) y *El tío Francisco y las Leandras* (1991)?

Quienes a inicios de los 90 descubrieron a Berta, tuvieron ante sí otra cara del rostro múltiple de la artista. Entonces recibieron la brillantez y el disfrute pleno del teatro abierto a las confluencias de caminos y destinos para la creación. ¿Cumbre, cima, pedestal seguro para el reposo?, ¿certezas acumuladas?, ¿jerarquía establecida? Todo lo contrario. Con la precariedad y la austeridad como *handicap* para hacer crecer la belleza sobre la escena, en franca disyuntiva con las estrecheces de uno de los más especiales de nuestros períodos, Berta, como Lala, arremetió otra vez contra la quietud y la escasez, para hacernos vivir los fulgores de un teatro luminoso e inteligente.

Y es que el de Berta es un teatro levantado, amasado, acariciado con sus propias manos, cual artesana de la imagen, desde su génesis material hasta el impulso espiritual de los actores y las actrices. La evidencia de las varas de *Bodas de sangre*, los paños y las luces esenciales de *La casa de Bernarda Alba*, la sencillez de los vestidos y la elementalidad imaginativa de la utilería de *La verbena...*, entre otros ejemplos ahora dispersos, no solo indican la veracidad de una poesía que surge sobre el tablado, sino su visceral apego a la naturaleza artesanal de los oficios del teatro.

El 31 de octubre de 2004, refiriéndose al montaje de su obra *La reina de Bachiche*, el dramaturgo y director José Milián, uno de los grandes amigos y admiradores de Berta, me hacía esta anécdota que ahora quiero compartir, porque ayuda a comprender el sentido emprendedor de la creadora a la hora de dar cuerpo a sus invenciones escénicas:

cuando escribí la obra a nadie le sedujo, salvo a Berta Martínez. Pero por razones administrativas dejó en el camino el proyecto, faltándole por montar una escena. En esta nave que está aquí en L y





11, tenía armada la escenografía, que había recuperado en los basureros de La Habana. Ella había hecho la escenografía de *La reina de Bachiche* ahí mismo y en ese lugar solo se ensayaba la obra con la asistencia de público. Se sentaban los espectadores y Berta cogía un palo y le entraba a golpes a Gladys Anreus para que hiciera la Reina de Bachiche. Alicia Bustamante era la criada y el resto era un elenco estelar [...] Berta logró hacer una cosa increíble: el espacio de una obra que no era ni un teatro. Era la obra. Había que venir a verla ahí mismo.¹⁰

Más allá de la circunstancialidad de la anécdota, ella nos sirve para indicar una zona creativa de capital importancia dentro de la obra de Berta como directora, la cual merece particular estudio al tratarse de sus *lecturas* sobre autores nacionales. Hoy día es más común reconocer a Berta Martínez por sus abordajes a los textos clásicos universales, pero bajo su conducción llegaron a la escena textos de dramaturgos cubanos fundamentales, a los cuales podemos considerar con toda propiedad *clásicos* de nuestra dramaturgia contemporánea. Para confirmarlo, ahí están los estrenos de *La casa vieja*, de Abelardo Estorino, en 1964, y dos años más tarde de *Todos los domingos*, de Antón Arrufat. Un tiempo después,

Berta asumió el estreno de la única obra teatral de Alejo Carpentier, *La aprendiz de bruja*, en una grandiosa producción de Teatro Estudio para la sala Avellaneda del Teatro Nacional en 1986. A pesar de las distancias temporales, la presencia de autores cubanos en el repertorio de la Martínez refrenda la osadía de poner en escena textos esencialmente renovadores, polémicos, controvertidos y estimulantes para la creación. He ahí otro rasgo de coherencia artística en la fecunda obra de Berta.

Al releer las notas de Vivian Martínez Tabares sobre las peculiares condiciones de creación de *Macbeth*, el texto shakesperiano que Berta estrenó en enero de 1984,¹¹ recuerdo con total vitalidad y fuerza las palabras y las indicaciones de la directora durante mi *verdadero* acercamiento inicial a su obra. Tras el estreno abortado, visto solo por un reducido público en el Festival de Teatro de La Habana, volvía a retomarse el proceso de trabajo para una segunda y oportuna reposición. Al llegar al Hubert le dije a Berta mis intenciones de escribir un trabajo para mi seminario de crítica, impartido precisamente por Vivian. Ella, sin pensarlo mucho, frente a todos los actores, agarró fuertemente mi mano y me hizo tirar al foso construido bajo el escenario. Desde aquel apretado hueco, Herminia Sánchez, que interpretaba magistralmente a Lady Macbeth, debía acceder a la

escena. Allí era difícil imaginar el artificio del espectáculo, sobre todo considerando el peso y las texturas naturales de los vestuarios hechos de fibras y yute, y la escenografía *armada* por los actores con pencas de guano a tamaño natural. «Si quieres escribir sobre el espectáculo, debes meterte bien adentro de él y sentir, y sufrir, como lo hacen los actores. Luego hablaremos de otras cosas». Creo que solo eso me dijo Berta en aquel momento. No había nada más que hacer. Observar, escuchar y descubrir pacientemente cómo las indicaciones tomaban cuerpo en los actores y las actrices.

Y ahí estaba yo, otra vez, frente a la crudeza impresionante y hermosa de la creación teatral, pero en una condición única. Estaba viendo a Berta en plena faena. Las palabras no hacían falta. Sus reclamos, sugerencias, órdenes, gestos, silencios, explicaciones, y no sé cuántas cosas más alimentaban el diálogo con los actores y con todo el equipo de colaboradores que le acompañaban. Pasado el tiempo, puedo confesar mi auténtico desconcierto ante la fuerza de aquellas sesiones. Hice mi tarea y creo haber comprendido un poco el espectáculo, pero no mucho más que eso. Sin embargo, aquel impulso, multiplicado con los años por otros encuentros igualmente decisivos para mi carrera, mantiene vivo el interés por acceder al teatro no como a un templo

hierático y permanente, sino como a un territorio de convergencias y descubrimientos de nuevos saberes.

A su modo, Berta me mostró los tintes aparentes de su savia creativa. Descubrir los reales componentes de su alquimia debía ser tarea de toda la vida, como ocurre con los verdaderos artistas. Pero esa es una tarea aún inconclusa, como lo son

estas cuartillas de reverencias que todavía pretenden apresar lo inefable del teatro y de los enigmas que Berta Martínez ha gestado en él para todos nosotros.

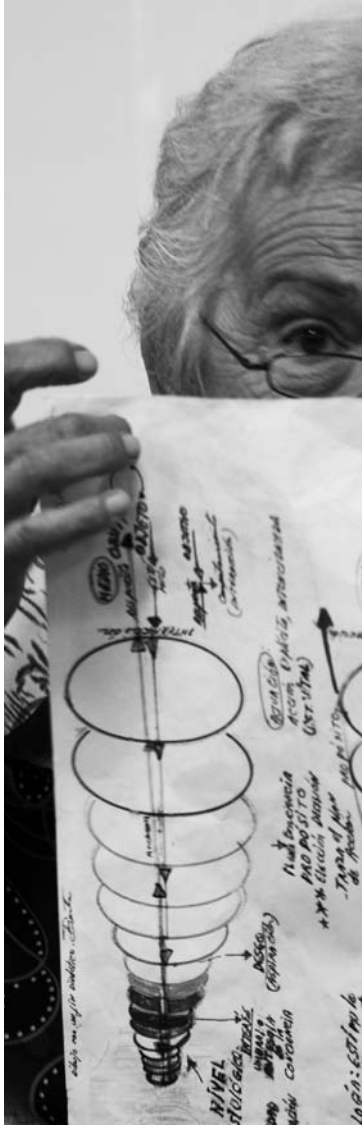
Es tarde en la noche, tal vez Berta ya duerma o, a pesar del natural cansancio, hojee una vez más, relea, apunte, dibuje, o proyecte su futura puesta de *Madre Coraje y sus hijos*.

Nadie sabe aún cuándo llegará al escenario del Hubert de Blanck. Pero lo cierto es que Catalina, la hija muda de Ana Fierling, volverá a subirse sobre la carreta con nuevas razones para dar su alerta salvadora. La metáfora no se agota.



NOTAS

- 1 José Manuel Valdés Rodríguez: en *El Mundo*, 11 de febrero de 1964 (citado en «Teatro Estudio 45 años», Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas).
- 2 Mario Rodríguez Alemán: «Bodas de sangre», en *Mural del teatro cubano (1980-1982)*. Crítica y crónica, selección y prólogo de Rine Leal, Ediciones Unión, La Habana, 1990, pp. 233 y 236.
- 3 Sugiero consultar el trabajo «Bodas de sangre, interpretación de un texto clásico», publicado por el Centro Cubano del ITI, en ocasión del coloquio «La investigación como parte de un método de creación teatral», celebrado en enero de 1980 durante el Primer Festival de Teatro de La Habana.
- 4 Jorge Ignacio Pérez: «Las mujeres de Lorca vivían en Yaguajay. Entrevista a Berta Martínez», en *tablas*, no. 2, 1998, p. 11.
- 5 *Ibíd.*
- 6 Haydée Salas Santos y Miguel Sánchez León: «Las diez mejores puestas en escena del teatro cubano», en *tablas*, no. 1, 1986, p. 63.
- 7 En la ficha de presentación de los premiados en el Primer Festival de Teatro de La Habana (1980), recogidas en las Memorias del evento, puede leerse: «Berta Martínez López (Yaguajay, 1931). Su formación es autodidacta. Sus primeros trabajos como actriz fueron con el grupo Prometeo y, más tarde, con el Patronato del Teatro». También allí se recogen críticas de la presentación de *Bodas de sangre* por Teatro Estudio en el Festival. (Festival de Teatro de La Habana, 1980, Editorial Orbe, Ciudad de La Habana, 1982).
- 8 Rine Leal: *En primera persona*, Instituto del Libro, La Habana, 1967, p. 257.
- 9 *Ob. cit.*, p. 324.
- 10 Eberto García Abreu: «Prólogo a dos voces», en *Otra vez Milián*, Ediciones Unión, La Habana, 2005, p. 33.
- 11 Vivian Martínez Tabares: «Macbeth», en *Pensar el teatro en voz alta*, Ediciones Unión, La Habana, 2008, p. 14.



Berta Martínez. Crear una imagen con los ojos de la mente

**Andy Arencibia
Yasser Alberto Cortiña Martínez**

de acceder a la memoria, tal vez el único. En el caso de Berta Martínez imagen y memoria convergen en un espacio que es a la vez individual y colectivo, físico e imaginario.

Conversar con ella es acercarme a la obra de una mujer obsesionada por la imagen, a la cual define como «portadora de la intencionalidad». Cada uno de sus recuerdos parece extraído de una foto muy antigua, un daguerrotipo que adquiere colores en la medida en que el rostro surcado de la señora se ilumina al evocar algún recuerdo de su vida, siempre ligada al teatro. Al preguntarle acerca de sus inicios en el teatro de su natal Yaguajay, Berta nos dibuja cuadros imaginarios, estáticos como las composiciones plásticas que dieron vida a sus obras, cinematográficos por la brevedad con la que aparecieron en mis retinas. «Recuerdo a un hombre mayor que fuma tabaco mientras recoge las entradas a los impacientes espectadores. Me veo a mí misma muy pequeña, tres años tendría, en los brazos de mi tía. Recuerdo a mi hermana, la encargada de organizar las veladas del pueblo. Ella era la única artista de la familia. Recuerdo también a hombres vestidos de mujeres, y a mujeres de hombres. ¿La primera obra teatral que recuerdo? *Las Leandras*.

Pero también las imágenes de Berta pueden ser dolorosas. Así es el recuerdo que tiene de la ingratitude pa-

decida por Candita Quintana, a quien vio salir de la escena, sola, con un ramo de flores en una de sus manos. Me estremezco, como me estremezco también cuando evoca su regreso a Villa Clara muchos años después acompañada de Orietta Medina, y su dolor al ver destrozado el teatro de la infancia, el teatro por el que desfilaron tantas estrellas de la escena vernácula como Alicia Rico y Candita Quintana.

Berta confiesa que ya desde niña se percató de que poseía un don: una exacerbada capacidad para captar las sensaciones: olores, sonidos, colores, texturas. También desde niña aprendió a cultivar este don, a jugar con los sentidos, a imbricarlos. Es en este período de su vida donde se siembra esa semilla cuyo fruto tendrían la posibilidad de oír los autores de estas líneas: «en la escena se oye, se mira, se toca con los ojos de la mente». En ese inicial momento surge una de las grandes obsesiones de toda su obra: el énfasis en los lenguajes, el conocimiento de cada uno de ellos y la imbricación coherente entre vestuario, luces, escenografía y actor.

Berta trabaja cada lenguaje como si fuera un personaje, estudia el valor de las luces y crea composiciones plásticas cuyo soporte es un sólido trasfondo filosófico. Y es que aquella curiosidad infantil de la Martínez en relación con la naturaleza humana —curiosidad que aún hoy permanece viva y dota a su rostro de una belleza

A UNA PREGUNTA QUE SE le hiciera a Lezama Lima en relación con un tema esencial de su obra —la imagen—, él respondía que la *imagen* era la realidad del mundo invisible, de lo irreal, y de toda posibilidad. «La imagen para mí es la vida», decía el creador de *Paradiso*, «es lo fundamental, es la esencia y el fundamento de la poesía y del hombre. El conocimiento de la vida no es directo; la comunicación de ser a ser, de persona a persona, no es directa, es a través de una imagen».

Pensaba en el modo idóneo para introducir un trabajo sobre la maestra Berta Martínez cuando en mis manos cae por casualidad esta entrevista.¹ Leerla significa reflexionar nuevamente acerca del valor de la imagen para Lezama Lima, la cultura cubana y en especial Berta Martínez. Creo que la imagen es el modo idóneo



Berta Martínez en Coloquio por los 80 años

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

y juventud ajena al pasar del tiempo— tiene la posibilidad de ser encauzada allá por los años 50, cuando comienza una sólida carrera como actriz. Con figuras como Adolfo de Luis, profesor y amigo, confronta ideas en relación con las investigaciones de Stanislavski y Bertolt Brecht. Es la década del 50 el espacio para que Berta Martínez consolide su investigación acerca de la filosofía marxista: la dialéctica y el materialismo histórico, la base de todo su pensamiento teatral y humano en general.

El materialismo es para Berta un acto de descubrimiento de sí misma y de los demás. En él se hallan las leyes del movimiento y de la naturaleza. Mediante el materialismo, Berta sienta las bases para encauzar una investigación que tiene como uno de sus puntos primordiales la unión entre lenguaje espiritual y lenguaje físico. Berta nos explica: «el estímulo espiritual genera una respuesta espiritual, y esta, entonces, una acción física».

En su proceso de trabajo como pedagoga y directora de escena, Berta Martínez sistematiza a la vez que asienta en una sólida praxis escénica conceptos tales como *acción* y *activi-*

dad, *objeto* y *objetivo* y *necesidad* como *fuerza motriz*. Define los diversos tipos de actividad y la dialéctica entre ellos. Hay en su trabajo una preocupación por esta última rama del pensamiento marxista que alcanza también la relación existente entre actor y espectador. Al trabajo del actor sobre la escena conjuntamente con los restantes lenguajes lo define como *expresión*, y el mensaje o tesis global del espectáculo es recibido por el espectador como *impresión*.

A lo largo de toda su carrera, Berta ha apostado por un actor inteligente que privilegie la importancia del pensamiento por encima de una fisicalidad en ocasiones exacerbada y gratuita. «Ya nadie enseña esto», nos dice Berta refiriéndose a sus estudios sobre psicología y filosofía marxista aplicados al trabajo del actor. «Ahora es revolcarse y echar volteretas», dice la Martínez, implacable, mientras sonreímos con aire de complicidad.

La tan socorrida «síntesis», adjetivo presente en casi toda reseña crítica sobre la obra de Berta Martínez, guarda relación con la importancia que le concede al actor como ser viviente.

«En la escena hay que escoger lo elemental. Nada en demasía. Lo esencial es el lenguaje humano, el personaje que es el ser pensante. Los miles de problemas que hay que resolver en la escena deben guardar relación con el actor».

Su estadía en la radio, especialmente en CMQ, durante la década del 50 despierta en ella el interés por la expresión oral en el campo de la interpretación dramática. Aún hoy Berta no termina de investigar esta zona. El cuidado en la entonación, así como la búsqueda de la perfección del sonido, constituyen el núcleo en la exposición y conclusión de una idea. Esto último Berta lo define como *lenguaje de la intencionalidad, articulado por el sistema de puntuación*.

Teatro y vida parecen no tener fronteras para la Martínez. En cada uno de sus montajes pulsa algún momento de su vida. Los personajes encarnados por ella y sus actores (utilizo esta frase aunque bien sé cuánto la rechaza) están elaborados a partir de su propia existencia. Numerosas personas conocieron el hecho, otras no, pero lo cierto es que aquellos espectadores que asistían a ver a la Martínez en *Contigo pan y cebolla* veían dos personajes imbricados el uno en el otro: Lala Fundora y la madre de Berta. Y es que aquel personaje creado por Héctor Quintero nunca hubiera sido el mismo sin esta actriz.

Durante un período de veinte a veinticinco años interpretó Berta a Lala Fundora, madre cubana como la suya propia. «Lala Fundora era mi madre», nos cuenta Berta:

su tragedia era la de mi madre para alimentarnos, vestirnos y educarnos. El vestuario que utilicé para interpretar a Lala en escena era exactamente el que usaba mi madre. Ella hablaba así mismo. Cuando mi hermana me vio en escena, me reprochó cariñosamente: «Pero esa es mamá». Claro que era mamá. ¿Quién mejor que ella para inspirarme?



El difunto Sr. Pic, dirección Francisco Morín, Prometeo, 1958

FOTO: CORTESÍA DEL CNIAE

Mucho ha sido el estudio de Berta Martínez, pero su mejor herramienta: es la observación a través de las propias vivencias. En cada uno de sus montajes está impresa la huella de algún recuerdo de la niñez y primera juventud. Aquella «integración de elementos de la cultura nacional a los valores artísticos universales»,² la raigambre popular de sus espectáculos, son características nacidas de todo el mestizaje en el que vivió buena parte de su vida.

En los altos de aquel teatro de su natal Yaguajay radicaba la colonia española. Por ellos conoce la obra de Lorca, y también porque como ha dicho en otra entrevista: «allí gran parte de la vida tenía muchos puntos de contacto con la de los personajes femeninos de Lorca».³

En el Yaguajay de la década del 30 existía una clara e inviolable jerarquización en cuanto a clases sociales. Berta nos cuenta que:

los mulatos no podían reunirse con los negros, ni los negros con los blancos, mucho menos con los

españoles. Mi abuela era mulata, yo tenía un pariente gallego. Vi las comparsas en las calles de mi pueblo y al teatro bufo de tan fuerte raigambre popular.

Todas estas visiones serían luego el andamiaje contextual de sus montajes en los que, más que la historia de los personajes y sus conflictos, lo verdaderamente esencial para Berta serían y siguen siendo «las causas que provocan esos conflictos, las causas socioeconómicas».

Pedagoga incansable, el nombre de esta mujer está ligado a grandes figuras de la escena cubana. Dos de ellas dejaron especial huella en su vida y en su carrera teatral. Cuando se le preguntó acerca de Vicente Revuelta, el rostro de esta señora indómita y temperamental permaneció algunos segundos en suspenso, presto a soltarnos una bomba allí mismo: «¿Por qué me hacen esa pregunta?». Segundos que parecieron siglos nos dejaron pasmados, como si nos hubiéramos adentrado sin autorización en algún misterio antiguo. El rostro de la seño-

ra se relajó observándonos sonriente mientras hacía con sus manos un gesto de puños enfrentados. «Vicente era muy exigente —nos explica—; nuestra relación se basó en el respeto y la disciplina. Aunque yo daba sugerencias en algunos montajes, nunca olvidé que él era el director».

Al mencionarle a Adolfo Llaurdó, la señora volvió a observarnos fijamente con esa mirada penetrante, en ocasiones burlona. Pensamos que otra vez habíamos metido la pata al tocarle algún tema incómodo. Berta nos sonrió y nosotros recuperamos la respiración. «Fui la madre artística de Adolfo. Trabajé conmigo en *Santa Juana*, de Bernard Shaw. Era un actor muy inteligente».

Poco más de dos horas duró el encuentro con Berta Martínez. Para ella, quizás uno de los tantos que ha tenido con estudiantes e investigadores. Pero para nosotros fue una experiencia única y a la vez extraña. No pudimos dejar de expresarle nuestro agradecimiento por habernos dejado entrar a su casa y acceder a su obra. Berta nos agradeció también y en ese

agradecimiento estaba el reproche de una señora que siente (como también sentimos nosotros) que ha quedado en el olvido, que su nombre para muchos existe únicamente en alguna otra revista especializada. «Son ustedes los que me han olvidado; yo estoy aquí. A ustedes les toca acercarse a mí. Yo no voy a salir a las calles gritando estoy aquí, viva».

Los ojos de nuestra insurrecta memoria deberían quitar su venda por fin y reconocer a gritos la excelencia de una señora que con sus setenta y nueve años posee visiones sobre el teatro tan o más contemporáneas que las nuestras. *Al César lo que es del César* y a Berta no las páginas gastadas de revistas o periódicos ni el lívido recuerdo de una tarde en tertulia, a Berta el reconocimiento sin reparos y el agradecimiento sincero por hacer de la escena cubana, durante tanto tiempo, un arsenal de importantes valores artísticos.

Aún hay mucho por aprender de esta directora, actriz y extraordinaria diseñadora de luces. Conserva la gracia para comunicar sus conocimientos y enseñar como una maestra clara y precisa. En tres años que llevamos estudiando en el Instituto Superior de Arte ha sido la entrevista con Berta Martínez uno de los momentos de mayor claridad, comprensión y gusto que hemos pasado. Es la pedagoga que primero que todo aclara sus puntos de vista y conceptualiza de manera asequible pero concisa para luego transmitir al que escucha de forma nítida. Y no el barroquismo a ultranza ni la profusión de documentos y referentes inexplicables que cercenan la espontaneidad.

La fluidez no cesó entre las dos partes protagonistas de aquel encuentro. Jamás nos detuvimos porque Berta fuera la maestra sino al contrario, sostuvimos un diálogo franco.

«¿Qué cosa es un proceso?». Cuando nos preguntó eso creímos que se expresaba de manera retórica, pero no: la pregunta era tan real y directa como la sonrisa y el abrazo que nos dio al entrar en su apartamento de 23 y F. Uno piensa que sabe las cosas

porque las estudió una vez o porque ha escuchado hablar de ellas. Sin embargo, cuando llega el instante de dar fe de lo aprehendido comprendemos que la memoria nos falla a veces, y que a los ojos, si uno no trata de sanarlos con frecuencia, puede que les alcance la ceguera. Nosotros no sabíamos cómo expresar lo que era un proceso y creo que ni estábamos seguros de poderlo saber. Pensamos quizás en las clases de ciencia de niveles anteriores y hasta Pavis, Grotowski, Stanislavski o Brecht pasaron por nuestra mente como flashazos en un intento por no decepcionar a la maestra. Mas lo importante no estaba en la decepción sino en la comprensión de aquel concepto tan sencillo y efectivo que nos dio: «Un proceso es el desarrollo de las sensaciones internas, actitud contra actitud. El proceso desentraña convenciones, relaciones, actos, necesidades». Luego la sonrisa de Berta despejada y nosotros agradecidos por las palabras.

Luz. Sencillamente luz. Despertar. Los nervios al margen. Estábamos en casa. No había que demostrar nada.

Más adelante volvió sobre el tema del actor en la escena y mientras recordaba su disciplina como actriz acentuaba la importancia de que un actor mida con precisión las posibilidades del personaje, cómo los objetos se convierten en objetivos cuando provocan necesidades ineludibles y cómo el motivo nace de estas necesidades para determinar intenciones. «El motivo es la ley que rige la acción a realizar. Es la causa inmediata de la acción. Sujeto y objetivo crean la actividad, que es el nexo con la realidad».

La tarde se nos deshizo en la mirada. Afuera el viento golpeaba las ventanas y nosotros imaginábamos que después de aquel encuentro las sensaciones serían distintas. Los deseos de Berta de comunicar nos envolvieron en una nostalgia indescriptible y en unas efusivas ganas de continuar trabajando a su lado. El hecho de que a sus setenta y nueve años aún piensa en volver a dirigir nos ha permitido cuestionar el teatro desde todas las posibilidades de rea-

lización. La ciudad existe y la escena existe, y Berta existe. Hay tanta gente que habla de la memoria. Hay tanta gente que dice ser franca. Y tantas personas que pueden hacer crecer el arte.

Gracias, Berta, por orientarnos, por creer en nosotros, por el abrazo, por la nostalgia, por la luz de sus paredes y por la sencillez. La experiencia ha sido inolvidable. Los ojos de nuestra mente se mantendrán despiertos.

NOTAS

- 1 Me refiero al trabajo de Gabriel Jiménez Emán: «La imagen para mí es la vida. Palabras con Lezama Lima», en *La Gaceta de Cuba*, no. 6, 2006, pp. 22-26.
- 2 Vivian Martínez Tabares: «Macbeth», en *Pensar el teatro en voz alta*, Ediciones Unión, La Habana, 2008, p. 17.
- 3 Jorge Ignacio Pérez: «Las mujeres de Lorca vivían en Yaguajay. Entrevista a Berta Martínez», en *tablas*, no. 2, 1998, p. 11.

Máscaras y misterios: la dramaturgia del actor en el Teatro Buendía*

Dania del Pino Más

* Resumen de su Trabajo de Diploma en Teatrología, defendido el 9 de junio de 2011 en el Instituto Superior de Arte.

La evolución de los estudios sobre la *dramaturgia del actor* estuvo impulsada desde sus inicios por la necesidad de explicar el proceso de construcción de los personajes por los actores. Creadores, investigadores y autores de diversas latitudes como Stanislavski, Brecht, Artaud, Craig, Meyerhold, Grotowski, Barba y Santiago García han revelado la importancia de tales análisis en torno a la figura del actor. Resultado de ello es la diversidad de propuestas metodológicas que con el fin de contribuir al desarrollo de la *dramaturgia del actor* han visto la luz en las últimas décadas.

El movimiento teatral cubano no ha quedado al margen de estas influencias. El grupo Teatro Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten, es claro ejemplo del desarrollo de una praxis flexible y creadora, capaz de sistematizar en sus procesos de trabajo distintos referentes, en especial la técnica de máscaras. La incorporación de esta aportó un ingrediente fundamental para la conformación de la identidad del grupo en la escena cubana y le ha permitido perfilar su particular concepción acerca de la *dramaturgia del actor*.

Acercamientos teóricos

El director ruso Stanislavski, uno de los primeros en estudiar los mecanismos del actor, aboga por un intérprete capaz de trabajar en comunión orgánica del cuerpo y la mente, que tenga conciencia de la unidad de su organismo y ejecute con acciones la expresión de sus sentimientos. Por su parte, con el propósito de introducir al actuante en la concepción figurativa no realista que defiende para el teatro, Craig propone la noción del actor como supermarioneta, según la cual «el actor no debe ofrecer resistencias personales a la partitura, debe limitarse a ejecutarla de modo estricto».¹

El francés Antonin Artaud se une al movimiento surrealista del siglo xx con el fin de formar a un actor alejado de la visión logocéntrica del teatro y de sustituir el verbo por aspectos como la danza, la música, la pantomima, la entonación y la gesticulación. Por tal motivo, resalta la doble condición del teatro —como realidad y ficción—, y del actuante —como actor y personaje—. Esta idea artaudiana es llevada a sus máximas consecuencias por el director y dramaturgo Bertolt Brecht, quien construye la teoría del distanciamiento, según la cual el actor no se esfuma tras el personaje, sino que muestra en el escenario cómo se imagina al personaje.

Los postulados de Meyerhold rechazan igualmente la identificación del actor con el personaje y resaltan la validez de la sonoridad y del gesto desarrollado por el actor con su aparato vocal y corporal, capaz de estremecer al espectador a través de la resonancia y la imagen, y no

únicamente con el significado de las palabras. Para ello Meyerhold da continuidad al método de las acciones físicas stanislavskiano y crea los ejercicios de biomecánica, los cuales permiten racionalizar y delinear los movimientos del actor sobre las tablas.

Un poco más contemporáneo, el director Jerzy Grotowski considera la actuación como un acto de introspección y autoconocimiento, e instaura la teoría del actor santo, consagrado al hecho escénico, capaz de construir el espectáculo en su totalidad. Luego, su discípulo Eugenio Barba desplaza el universo de la actuación al campo de la antropología teatral, y dirige el trabajo del actor hacia la búsqueda de una preexpresividad, de un bios escénico, un cuerpo dilatado con una actitud extracotidiana, con facilidades para atraer la atención del espectador y mantener con él un diálogo a niveles cenestésicos, sensoriales.

Desde la perspectiva de un teatro de creación colectiva, para Santiago García el proceso de *dramaturgia del actor* tiene tres facetas fundamentales: *la investigación*, con la cual se conoce el tema de la obra en profundidad; *las improvisaciones analógicas*, en las que el actor traduce la esencia de las escenas en imágenes metafóricas y homológicas que presentan una hipótesis de estructura para la obra; y *el montaje del texto*. La metodología de García le ofrece una noción de la puesta en escena en la que se transparentan las fronteras entre la *dramaturgia del actor* y la *dramaturgia del director*, y el proceso de creación se convierte en un diálogo de crecimiento mutuo, en el cual el actor asume responsabilidades más generales dentro del espectáculo.

El conjunto de estas nociones teóricas, referidas a prácticas creadoras diversas, permite afirmar que la *dramaturgia del actor* es el proceso mediante el cual los actores construyen su accionar dentro del espectáculo. Constituye un acto individual y colectivo a la vez, pues le permite al actor estudiar su cuerpo, sus acciones, movimientos, tensiones, impulsos; crear sus imágenes individuales y construir su partitura y su subpartitura, todo ello mientras interactúa con los cuerpos de los otros actores y con los diferentes dispositivos que se manifiestan en la escena. En esta creación el actor propicia un flujo energético a partir de la interacción con la escena y se acopla a la composición global y a la partitura de la puesta para provocar sentidos en el espectador. En ese proceso interactivo y recíproco, la *dramaturgia del actor* se dirige a la construcción de un personaje dentro de la fábula del espectáculo, y desde el personaje el actor dialoga con el público y con las otras dramaturgias que sustentan el discurso de la puesta en escena.

Los secretos de la práctica

Los anteriores referentes teóricos han influido de un modo muy particular en el Teatro Buendía a través de su directora Flora Lauten, quien heredó dichos aprendizajes relacionados con la *dramaturgia del actor* de sus experiencias en Teatro Estudio, Los Doce, Teatro Escambray, La Yaya y Cubana de Acero.

Sin dudas, la noción de *dramaturgia del actor* que intenté definir anteriormente adquiere matices especiales en el Teatro Buendía, los cuales pretendo mostrar a través de un recorrido por su trayectoria. Para esto tendré en cuenta las diferentes etapas de desarrollo del colectivo identificadas por Raquel Carrió en la entrevista realizada para la presente investigación. La primera se enmarca entre 1980 y 1989, la segunda, entre 1990 y 1997 y la tercera, desde 1997 hasta la actualidad.

El primer período del colectivo estuvo mediado por el intercambio pedagógico de Flora Lauten con sus estudiantes en el Instituto Superior de Arte (ISA). Lauten llevó al ISA sus experiencias y revolucionó la enseñanza artística en la búsqueda de un diálogo con la nueva generación de creadores. Como parte de este proceso amplió y complementó el estudio de Stanislavski –instituido en el ISA como un modelo preferente para la creación– con la utilización en la enseñanza de reconocidos maestros como Viola Spolín, Clive Barker, Jerzy Grotowski, Santiago García, entre otros.

Apoyada en la teoría de Spolín, Lauten promovió una apertura a la confianza del actor; instauró el juego como recurso creativo y se introdujo en el grupo de jóvenes asumiendo el trabajo de dirección como una jugadora más, una simple organizadora del material escénico producido por los actores.

Dentro del ISA tuvieron lugar los primeros montajes del naciente colectivo, hasta la fundación oficial del Teatro Buendía en 1986. Hacia 1988 ocurre un hecho trascendental: Flora Lauten viaja a Finlandia y allí conoce la técnica de máscaras, que luego trae a Cuba e introduce en su grupo. ¿En qué consiste esta técnica?

Según Keith Johnstone, de quien Flora Lauten recibió el adiestramiento en el tema, la máscara es «un dispositivo para expulsar la personalidad fuera del cuerpo y permitir

que un espíritu tome posesión de ella». ² Esa «pérdida de la personalidad» significa realmente el desbloqueo de tabúes y esquematismos para dar paso a la espontaneidad.

A través del entrenamiento, el actor vincula el uso de la máscara a procesos de sugestión y puede llegar a estados especiales de conciencia en los cuales desaparecen temporalmente mecanismos afectivos como el sentimiento de hacer el ridículo, la pena y la autocensura. De este modo, se crean las condiciones subjetivas para despertar la espontaneidad y la creatividad de las personas, por lo cual se dice que recuperan estados típicos de la infancia.

De ahí que dos aspectos fundamentales en el trabajo de máscaras sean la llegada al estado de trance y la figura de un verdadero maestro o *coach*. La presencia de un guía, a quien los actores sean capaces de obedecer y por quien se dejen llevar, es lo que produce el *trance controlado* del que habla Keith Johnstone. Este tipo de trance consiste en liberar al cuerpo de la personalidad, mediante ejercicios físicos, de concentración, de relación y confianza, que ponen el cuerpo del actor en un estado de alerta que aviva los sentidos y la percepción.

Luego del entrenamiento, Johnstone sugiere al actor la mirada a un espejo que disemina la imagen de sí mismo, y así el rostro se convierte en algo verdaderamente amorfo, fértil. En ese momento, la colocación de cualquier máscara constituye una especie de siembra sobre la cual comienza a brotar un espíritu. Solo si el intérprete se deja dominar y penetrar por ese ser *naciente* es posible habitar la máscara, prestarle el cuerpo para que se exprese.

A partir de tales aprendizajes el grupo creó *Las perlas de tu boca*, dirigido por Flora Lauten en 1989. Con una escena en penumbras comenzaba el espectáculo; la atmósfera era perfecta para mostrar el suicidio en un preuniversitario de un joven de dieciocho años que se sentía frustrado por no cumplir con el modelo de hombre exigido por la sociedad. El inicio de la puesta refutaba abiertamente todos los prejuicios machistas impuestos por la época sobre el hombre nuevo; por ello, a manera de retrospectiva, comenzaba a contarse la historia de la familia del muchacho como analogía de la historia de Cuba.

Luego de construir las máscaras, los actores del grupo siguieron los pasos propuestos por Keith Johnstone para habitarlas. Los tradicionales entrenamientos del Teatro Buendía fueron complementados con más ejercicios de resistencia que llevaban a los actores al agotamiento extremo. Se desplazaban en el espacio, emitían sonidos y colocaban la voz en un punto del escenario. Calentaban los músculos de la cara mediante movimientos faciales, y adoptaban algunas máscaras con la transformación de sus rostros. La mirada al espejo cumplía su función y hacía desfigurarse la expresión del actor, quien en ese instante incorporaba la máscara a su cuerpo y comenzaba a reconocer la nueva figura que reflejaba. Flora Lauten asumía el rol de *coach* y pedía al actor emitir los sonidos sugeridos por la máscara.

Los actores recuerdan cómo los espíritus comenzaban a nacer uno tras otro luego de surgir el primero, y cómo dejaban de ser dueños de sus cuerpos para ser dominados por las máscaras. En esa experiencia nacieron algunas como Fifi, El Chivo, Crispula, Lujuria, Arabella, Primitivo, la Nodriz, y otras que buscaron sus particularidades y crecieron con el tiempo.

Los actores debían seguir las pautas impuestas por las máscaras como requisito para mantenerse en el estado de semitrance y traducir en acciones y movimientos la naturaleza de la máscara habitada. Por eso coexistían disímiles idiomas o lenguajes verbales sobre el escenario, sugeridos al actor por la mirada al espejo. Un ejemplo de este proceder fue el lenguaje gutural producido por José Antonio Alonso ante la imagen de la máscara de Primitivo, construida con un papel periódico, cual respuesta inmediata del actor ante las letras de las noticias que sostenía sobre la cara.

La importancia de respetar los patrones trazados por la máscara para no matar la espontaneidad del actor se evidenció en el proceso del personaje El Chivo, interpretado por Nelda Castillo. El desgastado vestuario seleccionado por la actriz durante el semitrance le confirió su esencia de pordiosero al personaje. Ante la petición de Flora Lauten de leer las noticias dentro de la puesta en escena, para anunciar la boda de Crispula y Lujuria, El Chivo se convirtió en un vendedor de periódicos y las noticias surgieron acompañadas de morcillas y denuncias a temas sociales de la época, nacidas del inconsciente de la actriz, pues, como me confesara Nelda Castillo: «cuando la máscara está bien habitada conecta con lo esencial».³

La negación de las máscaras a insertarse dentro de estructuras fijas ofrecía como única solución dramática dejarlas crear su historia a través de improvisaciones. En ese sentido los aprendizajes prácticos de Viola Spolín permitieron a los actores trazar las relaciones entre los personajes mediante ejercicios de juego. La noción de *canovaccio*, guión sobre el cual el personaje debe desenvolverse, posibilitó ubicar a los personajes en situaciones específicas, y dejar espacio al azar. Mediante las analogías y homologías los actores crearon imágenes poéticas re-

lacionadas con los temas esenciales y propusieron posibles estructuras para el texto de la puesta.

A partir de esos elementos y del intercambio de los actores con el público en el Café Teatro, surgieron el texto y las imágenes del espectáculo. Los actores recuerdan pasajes memorables de aquella experiencia particular, como la escena en la cual el hijo de Lujuria, interpretado por Felipe Dulzaide, fue violado por una enorme prostituta encarnada por Miguel Ángel Rodríguez. La imagen analogaba la brutal pérdida de la virginidad del adolescente con la arbitrariedad del gobierno títere de turno, mientras resaltaba la absurda costumbre de algunos padres de llevar a los jóvenes a iniciarse sexualmente en marginales burdeles.

La relevancia alcanzada por todas las imágenes de *Las perlas de tu boca* se debió en gran medida a la técnica de máscaras. Gracias a la fuerza imaginativa desplegada en el proceso durante el semitrance, el diálogo con el espectador alcanzó niveles cenestésicos inusitados, pues la necesidad de comprender los variados idiomas y lenguajes, así como la traducción de la simbólica acción dramática, condujo la recepción del público hacia una comunicación no intelectualizada, emocional y visceral, que le sugirió de cierta manera una mirada sobre la historia nacional desde la historia de una familia cubana de tiempos diversos.

Tras el aprendizaje de la técnica de máscaras, en la segunda etapa (1990-1997) Flora Lauten y Carlos Celdrán montaron *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* (1992) en solo tres meses, para el Festival Internacional de Teatro de Caracas. Como refiere en su entrevista Flora Lauten: «en la puesta se incorporan toda la estirpe de los Buendía y otros referentes literarios y no literarios, como el mundo del circo, con su personaje del Cuentahistorias».⁴ Los directores lograron recrear el realismo mágico de las novelas de García Márquez a partir del maquillaje blanco a la moda de los años 20 y del sentido lúdico de la puesta, sobre todo ligado a las escenas del circo, a través del cual se subrayan paradojas fundamentales de la vida cotidiana en nuestros pueblos.

La existencia previa de los personajes en *La increíble y triste historia* ... requería invertir el procedimiento aprendido en *Las perlas de tu boca*. Mediante la mirada al espejo, cada actor debía buscar la imagen más acertada de lo que le sugería el personaje asignado: encontrar su manera de hablar, de caminar, de reír, de mirar, de bailar. Si bien en *Las perlas de tu boca* la forma de la máscara había trazado las acciones del personaje, ahora correspondía a las acciones trazar la imagen; los actores necesitaban construir el físico de sus personajes a partir de lo que conocían de la fábula.

En *La increíble y triste historia*... la técnica de máscaras se expresó como concepto de personaje, más allá de su uso como aditamento externo. Un ejemplo fue la interpretación que hiciera Flora Lauten en el rol de la Abuela Desalmada, quien construyó su personaje a través de una acertada máscara facial. A partir de una estructura de relleno, mostraba una imagen grotesca, que acentuaba su

vejez y su cansancio; la voz era fuerte y seductora, mientras que el lenguaje premonitor del personaje se mostraba unas veces ordinario y otras poético. Por eso logró provocar en el espectador sentimientos paradójicos que acerca- ron más el personaje a la vida real.

El uso de la máscara adquirió otros matices también en el personaje del Artista, interpretado por Félix Antequera. Su sensibilidad y sus textos filosóficos lo convirtieron en un excelente clown, en cuya voz se manifestaba el sentido crítico de la obra. Por su parte, Esther Cardoso complementó el trabajo de máscaras con la técnica de Stanislavski, a fin de otorgarle un tono más intimista a su personaje, alejado del sentido operático de la obra. Por ello la técnica de máscaras no solamente estaba siendo reelaborada por los actores como proceso de construcción de personajes, sino que también comenzaba a complementarse con otros aprendizajes y métodos de trabajo vinculados con el proceso de la puesta en escena y sus posibles recepciones. Desde este momento se evidencia una mutación en el trabajo de máscaras, el cual comienza a ser asumido como un nuevo concepto de personaje, encaminado a producir una teatralidad no realista.

Podremos ver nuevos logros en el tercer período del Teatro Buendía, iniciado con el espectáculo *Otra tempestad* (1997), en el que se demuestra nuevamente el poder de la máscara, con mayor nivel de simbolismo y de juego, sobre los demás elementos de la *dramaturgia del actor*, puestos todos de nuevo en función de la lectura crítica del público, el cual podría profundizar en algo muy cotidiano y esencial: el proceso de construcción de su propia identidad cultural y personal.

En *Otra tempestad*, dirigida por Flora Lauten a partir de un texto escrito conjuntamente con Raquel Carrió, se mezcló el universo shakesperiano con las culturas yoruba y arará como metáfora del proceso de transculturación de Latinoamérica. De ese modo el actor encarnaba más de un personaje mediante analogías como Oshún/Ofelia, Elegguá/Ariel u Oyá/Lady Macbeth.

Para lograr las transiciones entre los diferentes personajes y roles, los actores se apoyaron en el estado de semitrance y experimentaron su búsqueda a partir de nuevos procedimientos. Según explican muchos de ellos, en esta

ocasión la mirada al espejo estuvo complementada con las danzas, la repetición de movimientos, palabras o sonidos afrocubanos que los llevaban rápidamente al semitrance.

Las deidades de la obra se construyeron en un ambiente impregnado por el retumbar de los tambores batá, el cual fue recreado después dentro de la puesta en escena. En su entrevista, Ivanesa Cabrera recuerda que luego de aquel proceso asumieron a los personajes europeos desde otra perspectiva: «el ambiente era más suave y entonces dábamos danza».⁵ De ahí nació una gestualidad estilizada que marcaba la distancia entre los náufragos y los nativos, y resaltaba el accionar refinado de los europeos y el comportamiento instintivo de los orishas, como otra manera de expresar las reelaboraciones y aportaciones de la técnica de máscaras en la *dramaturgia del actor*, a partir del trabajo con una propuesta preliminar de texto teatral o escritura escénica, como lo define Raquel Carrió.

La presencia de Raquel permitió el trabajo con múltiples referentes textuales y culturales que complementaron el proceso de construcción de personajes y condicionaron la creación del texto del espectáculo. En ese sentido, la actriz Sandra Lorenzo explica haber tenido en cuenta el cuadro de Botticelli *El jardín de las hespérides*, conocido también como *La primavera*. El sufrimiento de Ofelia por no poder casarse con Hamlet, luego de haberla enamorado, fue trasladado a la imagen de Flora o Primavera en el cuadro, quien fuera seducida por el viento Céfiro hasta dejarla fecundada. De ahí surge la conexión dramática entre la imagen de Ofelia embarazada y su parto de flores en la puesta en escena de *Otra tempestad*, con el cuadro del pintor renacentista.

Además de la búsqueda del semitrance y del trabajo con los referentes diversos, el texto de *Otra tempestad* se creó sobre escenarios múltiples, pequeñas estructuras de montaje en las cuales el actuante podía improvisar y desarrollar situaciones.

Otra tempestad constituyó un nuevo ejercicio de aprendizaje para los actores del Teatro Buendía. El estudio de la historia nacional se transformó en un laboratorio para indagar las posibilidades creativas de los actores, en una investigación alrededor de bailes, movimientos, gestualidades y vocalizaciones provenientes de cantos y danzas africanas, cruzadas por las sonoridades europeas.

Durante las distintas temporadas y giras de este espectáculo, muchos de los fundadores que habían permanecido en el Teatro Buendía tomaron diferentes caminos. Las próximas puestas en escena del grupo fueron construidas con nuevos actores que también demostraron, con sus aprendizajes, la eficiencia de la técnica de máscaras y su permanencia como recurso esencial de la *dramaturgia del actor* en el grupo.

En *Charenton* (2005), escrita por Flora Lauten y Raquel Carrió como homenaje a los veinte años del grupo, el trabajo se encaminó a revelar el loco que cada actor tenía dentro. Los personajes fueron construidos por Raquel Carrió a partir de su relación con los actores del colectivo. Esta primera elaboración se modificó en el proceso

de montaje con las improvisaciones nacidas del estado de semitrance.

El espejo fue vital para el proceso de montaje y se incorporó dramáticamente a la puesta en escena dirigida por Flora Lauten como apoyatura expresiva del actor y como parte del homenaje al trabajo del colectivo. Para iniciar e incorporar el ritual del espejo al discurso de la puesta en escena, tres elementos esenciales sirvieron a los actores en su trabajo de construcción de los personajes: la consulta de fuentes textuales y audiovisuales, el diseño básico de los personajes realizado por Raquel Carrió a nivel del texto originario y el estudio sobre las enfermedades psíquicas.

Con esas premisas nacieron máscaras como la de Alejandro Alfonzo, quien a partir de las lecturas en torno a la figura del Marqués de Sade buscó una imagen grotesca que reflejara las morbosidades de este, para lo cual otorgó una marcada corpulencia al personaje. El carácter moderno y escandaloso de Sade lo reflejó a partir del uso de una llamativa peluca morada y un maquillaje a la moda de la época. La máscara proveyó al actor la voz adecuada para su personaje y el discurso sonoro del Marqués mantenía un tono grave que denotaba su prepotencia, mientras los cambios de tonalidades le permitían realizar chistes sarcásticos, irónicamente enfatizados en el espectáculo, con el fin de ridiculizar el pensamiento radical de Marat y la Revolución. *Charenton* demostró la eficiencia de la técnica de máscaras, asumida ya como un concepto de construcción de personajes y una filosofía de trabajo.

Recrear el estado de la locura para quienes interpretaron a los locos-actores fue resultado del semitrance, lo grado en este caso, también, gracias a la sonoridad de la puesta en escena, que recreó el ambiente de caos del hospicio y aumentó la excitación de los actores, lo que relegó la racionalidad a un segundo plano.

Al final del camino recorrido por los escenarios y relatos del Teatro Buendía, comprendí que la *dramaturgia del actor* en este grupo trasciende los límites de un método y se convierte en una práctica marcada por rupturas, reelaboraciones, búsquedas y adquisiciones de nuevos referentes teóricos e innovaciones de la imagen y la manera de componer la fábula de los espectáculos. Aunque permanecen en mí muchísimas inquietudes por resolver, el estudio me ha permitido arribar a conclusiones preliminares que pueden vislumbrar futuros empeños investigativos.

El trabajo del Teatro Buendía se fundamenta en una concepción grupal del aprendizaje y el proceso creativo que identifica, expresa y comparte la riqueza e imaginación individual de los actores, a la vez que la pone en función de la puesta en escena. Los actores intervienen en cada proceso y en cada etapa del espectáculo, su accionar es multidisciplinario pero, en correspondencia con ello, su crecimiento personal y profesional es integral.

La técnica de máscaras ha devenido un mecanismo capaz de estimular el desarrollo individual del actor y se ha convertido en una vía particular de comunicación entre los actores y el público, al abogar por un discurso poético encaminado a provocar vivencias y sensaciones. Por ello,

la técnica de máscaras constituye un elemento esencial e integrador en el desarrollo de la *dramaturgia del actor* y se expresa en la concepción general de los espectáculos estudiados.

La inserción en el colectivo de la maestra Raquel Carrió, en calidad de asesora y dramaturgista, amplió el estudio de diferentes fuentes literarias y culturales de distinto carácter como referentes para el proceso creador, lo cual fue asumido por los actores como un elemento fundamental para la *dramaturgia del actor* y el trabajo de máscaras. La evolución creativa del grupo permite decir que desde ese momento la técnica de máscaras se convierte en un método de construcción del personaje, a partir del texto preescrito por Raquel Carrió, quien lo concibe en función de los actores que habitarán las máscaras/personajes. En el diálogo entre la investigación de la dramaturgia textual y de la *dramaturgia del actor* se consolida la dramaturgia del espectáculo. El resultado es un personaje que dialoga con la textualidad que aporta Raquel Carrió y que cobra vida a través de los ejercicios de entrenamiento y el uso de la máscara en todas sus variantes: trágica, cómica o facial, en la que se incluye la transformación muscular del rostro.

Flora Lauten funda el grupo con la idea de la renovación pedagógica y artística. Quiere llegar al público con las temáticas de su vida cotidiana, extraídas de su historia e idiosincrasia, pero con un sentido estéticamente nuevo, y para eso prepara al actor para la entrega total. A ambos, actores y público, Flora Lauten les pone alas, los acompaña para que lleguen a los más altos niveles de pensamiento, simbolización e imaginación y después los deja mirando la realidad desde otro lugar.

Por su obra, Flora Lauten se ha ganado un lugar en la historia del teatro cubano, como maestra de actores y directores de excelencia y como fundadora de una nueva *dramaturgia del actor*. El misterio de esta dramaturgia y la eficiencia de la técnica de máscaras, símbolo de la poética del Teatro Buendía, fueron los elementos que me motivaron a realizar la investigación que hoy me permite sacar a la luz la grandiosa labor de este colectivo, genuino exponente de nuestra cultura.

NOTAS _____

- 1 José Antonio Sánchez: *Dramaturgias de la imagen*, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1999, pp. 35-36.
- 2 Keith Johnstone: *Impro. Improvisación y el teatro*, Editorial Cuatro Vientos, Santiago de Chile, 1990, p. 140.
- 3 Nelda Castillo: entrevista realizada por Dania del Pino Más, La Habana, 2011, inédita.
- 4 *Ibíd.*
- 5 Iván Cabrera: entrevista realizada por Dania del Pino Más, La Habana, 2011, inédita.

Carlos Acosta, Premio Nacional de Danza 2011*

El bailarín Carlos Acosta (La Habana, 1973) fue elegido Premio Nacional de Danza 2011.

Egresado de la Escuela Nacional de Ballet de Cuba, su virtuosismo técnico y sus extraordinarias cualidades interpretativas lo han elevado a la cúspide de la danza mundial.

Carlos Acosta ha integrado prestigiosas compañías como el Ballet Nacional de Cuba, el English National Ballet, el Houston Ballet y el Royal Ballet de Londres, donde asumió roles protagónicos que le han valido los elogios del público y de la crítica de los más exigentes escenarios.

Genuino representante del arte cubano por el mundo, Carlos Acosta regresa siempre a la Isla para compartir su maestría artística con su pueblo, que lo reconoce, con orgullo, como uno de sus hijos más ilustres.

Unas horas después de anunciarse el otorgamiento de la máxima distinción de la danza cubana a Carlos Acosta, el más joven de todos los Premios Nacionales se encontró con la prensa. La revista tablas ofrece una versión taquigráfica de lo acontecido en la mañana del 7 de abril de 2011 en el patio del Gran Teatro de La Habana. Agradezco la colaboración de Rosa Marquetti y de Gladys González

Marilyn Garbey

¿CUÁL ERA EL ESTADO ANÍMICO de Carlos Acosta cuando se enteró de que era el Premio Nacional de Danza? ¿Sabía cuáles eran los otros nominados? ¿Qué le impide estar más tiempo entre nosotros? ¿Qué va a hacer por Cuba, por la danza cubana?

Terminé una temporada de El lago de los cisnes, en el Covent Garden de Londres, y vine a Cuba en visita relámpago para ver a mi padre, que cumple el próximo mes noventa y tres años. Cada vez que puedo vengo aunque sea una semana o tres días para verlo, es casi un milagro tenerlo a mi lado. Estaba en mi casa y recibí la llamada de Julián. Me dijo que me habían otorgado el Premio Nacional de Danza. Me cogió fuera de balance. Estoy muy contento, muy feliz por el Premio. Vi la lista de nominados, gente importantísima de la danza en Cuba, como Miguel Iglesias, como Clara Luz Rodríguez, como José Manuel Carreño. Son personas que cada día trabajan por la cultura cubana, por mantenerse a nivel mundial. El Premio Nacional de Danza debería unificarnos más; cada uno debe seguir por su propio camino pero trabajando a favor de la cultura cubana, para que esta se mantenga al nivel alcanzado. Deberíamos hablar un mismo idioma: si uno habla chino, el otro rumano y el otro latín, no podremos entendernos. Tenemos que unificarnos en todos los ámbitos del arte cubano e ir hacia un solo objetivo. Quisiera darle

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE





las gracias a nuestros padres, a Alicia y a Fernando Alonso, los creadores del movimiento dancístico de nuestro país; de ahí salimos todos. Hay que tratar de que esa gran labor de más de sesenta años no se pierda. Cuando vas a reparar un edificio debes tener el financiamiento necesario para hacerlo, y todos los años hay que darle una mano de pintura, hay que velar para que el salitre no se coma la reja, porque de lo contrario en veinte años el edificio se derrumba. La juventud de hoy tiene que preservar esa gran labor para que no se deteriore. A eso quisiera contribuir. Sé que algunos como Liza Alfonso están en la misma cuerda que yo: tratar de dejar a un lado las ganancias personales y poner en primer plano el bien de todos, el bien del país, que es más grande que nuestra propia existencia. Debemos dejar en un segundo plano los egos, los orgullos personales, que son parte de la condición humana, pero que no pueden impedirnos hablar un mismo

idioma y masificar esa resonancia global que Cuba ha alcanzado.

¿Continuará en esta ocasión la gira nacional?

Tengo el tiempo limitado porque vine por una semana solamente y quiero pasar tiempo con mi padre. Fijense que aún no he visto a Chedy. Vuelvo a Londres para hacer la temporada de *Manon*, luego haré *Romeo y Julieta* en la Arena de Londres, para una audiencia de quince mil personas. Es posible que luego haga *El lago de los cisnes* en Siberia. Luego, una gira por el Reino Unido con una producción que dirijo, *Premier Place*. Para esa gira programé obras de coreógrafos con los cuales no había colaborado como Ed Siam, un coreógrafo formado en el New York City Ballet que ha alcanzado gran nivel. El inglés William Tokens, muy renombrado, me está montando un dúo con Zenaida Yanosky. Bailaré también un solo de Miguel Altunaga, un cubano de mucho talen-

to. Mientras tanto, habrá que esperar a ver qué pasa en el Royal Ballet de Londres. Mónica Mason se retira en 2012. Ya se presentó la convocatoria a esa plaza directiva y hay mucha gente presentándose como candidata. El año que viene habrá homenajes a la carrera de Mónica Mason y, como parte de estos festejos, se harán nuevas coreografías. Tomaré parte en ese programa, pero aún no sé con quién voy a colaborar. Ya veremos. Volveré en el verano e intentaré programar la segunda parte de la gira nacional.

Hay noticias de que ibas a trabajar con Christopher Wheldom, el coreógrafo de Alicia en el país de las maravillas.

Él vino a verme al camerino, pero no estoy para Alicia en el país de las maravillas, no me motiva. Quería darme el personaje del gusano. Vi la obra y no es algo que sea un reto. Te puedes meter un año haciendo una coreografía sin saber adónde vas.

Hubo un momento de la historia en la que el coreógrafo utilizaba las cualidades del bailarín, es decir, que importaban las cualidades del bailarín, quien era coprotagonista de ese proceso. El bailarín precondicionaba el camino que seguía el coreógrafo, pero hoy en día no es así: hay la visión de que el coreógrafo es la estrella y mueve a los bailarines como piezas de ajedrez. Tengo cosas que aportar y que no explotan. A veces uno se pregunta: qué hago aquí con cuarenta años; esto lo puedo hacer yo y lo puedo hacer cualquiera. Meterme un año trabajando para no marcar la diferencia no me apetece. Se lo he explicado a los coreógrafos: si quieren montarme algo, eso debe tener que ver con mis habilidades.

¿Si no encuentras esos retos coreográficos, te atreverías a coreografiar?

No, no es que esos coreógrafos no sean talentosos. Ustedes vieron *Chroma*. Es un modo de coreografiar distinto, motiva a muchos bailarines. Tal vez si yo tuviera veinte años estaría motivado. Después de hacer, por ejemplo, *Espartaco*, pasar un año trabajando así no me satisface. Por otro

lado, no creo que vaya a ser un coreógrafo extraordinario. Debes tener la posibilidad de hacerlo mal o regular, de aprender de esos errores. Es un gran proceso que te lleva toda la vida, porque, si no, ves movimientos donde no los hay... El coreógrafo ve movimientos continuamente, y yo no los veo a ustedes moviéndose. Petipá, por ejemplo, no fue un gran bailarín; sin embargo, fue un gran coreógrafo porque se dedicó a desarrollarse en esa línea. Yo soy un intérprete, siempre lo he sido. Puedo concebir una idea como la de *Tocororo*, con la que ustedes la pasaron bien, pero no voy a ser el próximo Balanchine. Voy a tratar, pero no esperen nada.

¿Qué ha significado recibir el Premio Nacional de Danza?

Me da fuerzas, porque el reconocimiento de tu casa es lo mejor que te puede pasar. Tratas de hacer, de contribuir, y que tu papá y tu hermana te digan: me siento orgulloso, te invito a comer con grí. Ustedes son mi familia, esta es mi casa, es una muestra que me indica que voy por buen camino. Si ustedes dicen que voy bien, seguiré con más fuerza por ese camino.

¿Te gustaría enseñar?

Me gustaría enseñar, compartir todos los conocimientos, los errores, las experiencias; es algo que no me quiero perder. Dejar que los jóvenes sigan el camino que quieran, pero guiarlos. Eso es muy bonito.

¿Cómo haces para elegir la coreografía que vas a bailar?

Debo asegurarme de que no voy a hacer algo mediocre, de que está acorde con mis habilidades, de que puedo transmitir algo. Por ejemplo, estaba seguro de que cometería muchos errores en *Tocororo*, pero sabía que, a la larga, era una fusión de teatro, danza, folclor; sabía que tendría un toque de encanto. Para hacer algo tengo que estar seguro, para evitar la mediocridad. Puedo decir: creo que este coreógrafo hará buen trabajo, y yo puedo ayudar a que eso salga. Puedo tratar de que vengan coreógrafos de

otros países, de que la gente aprenda otro tipo de vocabulario, y de que ese conocimiento se quede aquí. El Royal Ballet fue una universidad para muchos: bailarines, maquillistas, tramoyistas. Lo que quiero es aprender y colaborar. Saben que cuando vienen coreógrafos de fuera y fusionan sus conocimientos con los de aquí se produce otra cosa interesantísima.

Corre la noticia de que harás una academia de ballet en La Habana...

Quiero hacer algo descomunal. Me gustaría hacer algo que quede cuando yo muera, algo que trascienda nuestra existencia. Quiero hacer una gran obra, pero no para mí, sino para los demás. Eso es lo que quiero, y se puede lograr porque Cuba es una nación de artistas. En una sesión de fotografías con David Bailey, uno de los dinosaurios de la fotografía a nivel mundial, le pregunté qué le pareció Cuba y respondió: «lo más grande», y yo me sentí halagado. Lo dijo un hombre que fotografió a Andy Warhol, Nureyev, Mick Jagger. Tenemos que darnos cuenta del potencial que tenemos en este país y maximizarlo, para que todo el que venga diga que esto es lo más grande, que hay que venir a Cuba.

¿Tienes planes de volver a hacer cine?

No, pero si alguien me llama para hacer cine lo hago, no tengo ningún problema. Estoy en conversación para hacer una película con el libro que hice sobre mi vida, pero no se ha concretado aún. Es el tercer intento. Vamos a ver si esta vez se logra.

¿Cuándo llegará el libro a Cuba? Ya llegará. Pronto.

Cuando vi la luz Alicia Alonso ya era una leyenda de la danza. En ocasiones lamenté el hecho de no haber sido una de las espectadoras que la aplaudía en el Gran Teatro de La Habana. Pero la vida, que a veces suele ser generosa, me permitió asistir a la formación de otra leyenda: la de Carlos Junior Acosta Quesada.

Él es un joven negro que ascendió al altar de la danza desde un humilde barrio habanero. Sublime en escena, entre giros espectaculares y emotivas interpretaciones, en la vida cotidiana Carlos Acosta es un ser humano generoso y afable, perseverante y tenaz.

No way home. A Cuban dancer's story, publicado por Harper Press, narra la historia de su vida. Mientras espero la aparición en español, en Cuba, de un libro que se ha convertido en *best seller* en el mundo anglosajón, presentamos este capítulo delicioso donde Carlos Acosta se revela tal y como es, honesto y sencillo.

Marilyn Garbey

El mundo será mío



FOTOS: ALEXIS RODRIGUEZ

Carlos Acosta

UNA VEZ DE REGRESO A Houston, Li Cunxin se había mudado para Australia, así que empecé a bailar en las *opening nights*. A finales de noviembre volví a bailar *Cascanueces* con Martha Butler. Después de la función nos llevaron al *green room*, el lugar donde se firmaban los autógrafos, y noté que había muchos cubanos allí.

—Menos mal que al fin tenemos en la compañía a alguien que nos presente —dijo un señor mayor—. Somos de Matanzas. Ella es Caridad, mi esposa.

Sequé un poco el sudor de mi frente y le di un beso a la señora.

—Nosotros íbamos mucho al ballet en Cuba. Vimos bailar muchas veces a Alicia, en su época de oro. Era lo más cercano a la gloria. Cuando llegamos aquí, dejamos de ir al teatro porque no hallamos un propósito. Hace más de veinte años que no veíamos ballet, hasta que llegaste tú para darnos una nueva excusa. Gracias a ti estamos reviviendo aquellos tiempos.

Me quedé sin saber qué decirle al señor que continuaba apretándome la mano con devoción. Todavía algo aturdido por sus palabras, firmé su programa y posé para una foto.

—¿Tú no sabes quién soy yo? —me preguntó otra señora que también estaba con su esposo—. Yo soy Sonia, la tía de Mónica Isla.

Mónica era una de mis compañeras que había comenzado a estudiar conmigo en L y 19.

—Ella siempre lo decía, que tú llegarías lejos. Estuviste fenomenal. Lo que nadie se podía imaginar era que acabarías en Houston.

—Bueno, Houston queda bastante lejos de La Habana —respondí sonriendo.

—Tienes que venir a la casa para cocinarte un buen arroz con frijoles. Estamos a tu disposición para lo que necesites, así que no te sientas solo —dijo ella, y yo me pregunté si lo de sentirme solo lo habría dicho por decirlo, o si se notaba la soledad en mi cara.

Puse mi toalla por encima de mis hombros y caminé hacia mi camerino. Cuando llegué noté un cierto dolor en mi tobillo derecho.

—José, me está doliendo el tobillo operado —dije al entrar por la puerta de la casa.

José agarró mi pierna y le echó una ojeada.

—Está inflamado. ¡Sonia!... tráete una bolsa de hielo por favor.

Sonia me preguntó si me había lastimado durante el espectáculo.

—No lo sé. El espectáculo quedó bien. Pero después que me enfié me vino este dolor —contesté pasándole la bolsa de hielo por el pie.

—Seguramente es una distensión de ligamentos —dijo José—. Eso se te quita enseguida.

Al día siguiente el dolor continuaba, pero a pesar de la molestia podía saltar y hacer mis *pirouettes*, y no me impidió ir con la compañía a bailar a Beaumont, una pequeña ciudad de Texas, donde ocurrió lo inesperado.

Al regresar de Beaumont, Ben Stevenson me dijo que le gustaría crear un nuevo *Don Quijote* para mí y para Lauren Anderson, una bailarina negra norteamericana del ballet de Houston con quien yo había bailado antes felizmente y con gran éxito. Siempre había soñado participar en la creación de un ballet de tres actos.

—¿Cuándo empezamos? —le dije al director, como un niño al cual le acababan de dar su juguete preferido.

—Después de que terminen *Cascanueces* y *La viuda alegre* —dijo Ben—. Trata solamente de no lastimarte mientras tanto.

—Ok —respondí, haciendo una pequeña rotación de tobillo, y tan pronto Ben se hubo metido en uno de los estudios, caminé a ponerme hielo en el pie.

A inicios de 1995 Lauren y yo fuimos invitados a una gala en el Teatro Bolshoi, en honor a la legendaria bailarina rusa Olga Lepeshinskaya. Nunca me habría imaginado bailando en Rusia, la tierra madre de los ballets clásicos. Casi sin poder contener la emoción, le pedí permiso a Ben, diciéndole que solo nos ausentaríamos tres días. Saldríamos un jueves por la noche, bailaríamos el sábado y estaríamos de vuelta en los estudios el lunes. Ben estuvo de acuerdo. Lauren y yo empezamos a ensayar *El corsario* en nuestro tiempo libre.

Rusia estaba en un período de transición. Aún se podía percibir el legado comunista en la mentalidad de las personas y en la endémica forma de vestir. El folclor ruso era palpable en casi todos los alrededores. Los Ladas y demás carros rusos,

que también rodaban en Cuba, abarrotaban las calles dejando espacio solamente para algún que otro Mercedes Benz, que se deslizaba silencioso notando una bandera extranjera. Se notaban las diferencias entre las edificaciones anteriores y posteriores al período estalinista, y comenzaban a surgir las transnacionales capitalistas que más adelante introducirían los McDonald's, las gasolineras Texaco, y la compañía de corte de cabello Tony & Guy. El frío era insoportable.

El teatro, inmenso, no tenía ningún indicio de reparaciones. Era como si hubiéramos hecho un viaje en la máquina del tiempo. El candelabro en el centro del auditorio parecía el original, y los tablonces de madera del escenario, duros y ásperos, parecían llevar siglos en esas condiciones. Todo era tan mágico y tan viejo que parecía que los fantasmas de Pablaba, Labros y Mesera estuvieran atrapados allí, todavía bailando incansables por los rincones. Sabíamos que era un privilegio haber llegado a aquel teatro, así que teníamos que esmerarnos por bailar mejor que nunca. Lauren y yo éramos los únicos negros, no solo en el escenario, sino en todo el teatro. Era como si hubiésemos aterrizado desde otra galaxia, y si bien aquello nos ponía nerviosos, era indiscutiblemente estimulante. Me tomé todos los antiinflamatorios que había traído, puse hielo en el tobillo por quince minutos, y después salí a darlo todo. Mis saltos fueron altos y precisos; los giros de Lauren, veloces y en perfecta sintonía con la música. Al terminar nuestra actuación, el público nos recibió con una ovación atronadora.

Una vez en nuestra ropa de calle, nos fuimos a la recepción, donde compartimos con las demás estrellas invitadas a la gala. Al día siguiente tomamos el avión hacia Houston. El espectáculo había sido un triunfo y más adelante, ese mismo año, regresaríamos para actuar en otra gala en el palacio del Kremlin.

De vuelta a Houston el pie continuaba doliéndome. Fui con la fisioterapeuta de la compañía para que me diera un diagnóstico. Ella me dijo

que tenía muchos coloides a raíz de las dos operaciones anteriores, y recomendó hacerme un ultrasonido. Sentí temor de que tuvieran que operarme nuevamente. No quería saber nada de hospitales.

—¿Usted cree que sea grave? —le pregunté.

—Yo no diría eso, pero necesitas atenderte. No hagas mucho esfuerzo —me aconsejó.

Necesitaba estar en plena forma para *Don Quijote*.

El proceso de trabajar en una nueva creación consiste en pasarse horas y horas ensayando, repitiendo cargadas complicadas e innovadoras.

—Repíte de nuevo ese paso, pero con los brazos en quinta posición —decía Ben—. No, no se ve bien. Hay mucha tensión en tus brazos. Trata de hacerlo como si no costara trabajo.

¡Como si no costara trabajo! ¿Cómo se podía dar dos giros en el aire, con las piernas en una posición, a una altura de dos metros, sonreír, y encima aparentar que aquello era tomarse un vaso de agua!

Había veces, después de ensayar por horas una misma secuencia, que el coreógrafo decidía que no le gustaba, y al día siguiente lo cambiaba todo. Volvíamos a repetir las cargadas, a corregir los pasos, hasta que finalmente el coreógrafo quedaba satisfecho. Era un proceso increíblemente extenuante pero, al mismo tiempo, la experiencia más enriquecedora que pueda tener un bailarín. Al terminar cada ensayo mi ropa estaba enchumbada en sudor. Así mismo caminaba hasta la fisioterapia para ponerme hielo por quince minutos. Una vez que mi cuerpo se había enfriado, adolorido, me iba cojeando hacia el camerino, y después de ducharme seguía cojeando hacia mi carro. Cuando llegaba a la casa solo me sobraban fuerzas para intercambiar unas pocas palabras con José y Sonia, levantar la mano para llevarme la comida a la boca, y caer en la cama, para empezar lo mismo el día siguiente.

Pusieron fotos gigantescas de Lauren y mías en algunas vallas de la

ciudad, y todas las mañanas me desviaba en el camino hacia el teatro para pasar por delante de una de ellas. A veces hasta me detenía en la cuneta y miraba hacia arriba, sin poder creer que aquel bailarín sostenido en el aire fuera yo. Una vez estaba sentado allí, mirando para arriba, y recordé la noche en el *Zaydén* cuando Terrero pegó aquel salto hacia el cielo. Junto con esto llegaron toda clase de recuerdos de Pinar del Río y Los Pinos, y súbitamente me percaté de que por primera vez había logrado bloquear la nostalgia por mi familia. Me había programado para vivir en el presente. Y ahora estaba solo, volando por el cielo de Houston.

El montaje de *Don Quijote* cada vez tomaba más cuerpo. Los bailarines de la compañía, ensayo tras ensayo, se iban asemejando a los vendedores y artesanos de las calles de La Mancha. La coreografía acentuaba el estilo con el que bailan los españoles. Lauren y yo habíamos logrado una gran penetración. Las cargadas las realizábamos sin dificultad, manteniendo la frescura, el humor y la dinámica requeridos por los personajes principales. Ben me dio la libertad de incorporar saltos que yo practicaba en mis ratos libres y que nunca antes había hecho. Eso es lo bueno de los nuevos montajes, te dan la oportunidad de imponer un sello propio. Yo me había pasado toda mi vida imitando a otros bailarines. Ahora, en el *Don Quijote* del Houston Ballet, por primera vez tendrían que imitarme a mí.

En marzo estrenamos el *Don Quijote*. El teatro se llenó como nunca y la ovación fue prolongada y estremecedora. El pie me dolió durante el espectáculo, pero oculté el dolor detrás de las travesuras del carismático Basilio, y no me impidió que saltara como una gacela. Lauren estuvo fenomenal, al igual que el resto de la compañía. Al terminar, tuvimos una fiesta en la mansión de uno de los patrocinadores de la compañía, en River Oaks. Bailamos, comimos, nos reímos; era como si fuéramos una gran familia. Les mostré algunos pasos de salsa a mis compañeros, bailé un poco de merengue con Shirley, y hasta recor-

dé algunos movimientos de *breakdance*. Fue un día inolvidable para mí.

Las críticas me parecieron delirantes. En el *New York Times* publicaron un artículo donde me llamaban el arma letal escondida del Houston Ballet. Algunos se referían a mí como el Paracaídas, o el Cubano Volador, y me situaban a la altura de los mitos y leyendas. Tuve ganas de llamar a mi familia y contarle a mi padre lo bien que me iba, pero llamarlos significaba mirar atrás, y había prometido no hacerlo.

De repente aparecieron productores de televisión para hacerme documentales. La primera llegó poco después de concluida la gira de la compañía por China.

La productora de un programa llamado *Primer Impacto* se llamaba Florinda. Era amigable y se veía ansiosa porque yo me sintiera cómodo.

—Siéntete como si estuvieras en tu casa. Después de todo, los latinos somos una gran familia —dijo Florinda mostrando sus blancos dientes.

Caminé hacia el baño y rocí mi pelo con agua. Después me apliqué un poco de gel. Estaba tan nervioso como siempre, y deseé haber heredado un poco de la elocuencia del viejo.

Florinda me preguntó, antes de empezar la entrevista, si había algo sobre lo que no quisiera hablar.

—No, todo está bien —le dije—. Solo le agradecería dejar a un lado la política.

Hablamos mayormente de mis años de estudiante, y al terminar la filmación Florinda me dijo cuándo saldría al aire el programa, y me estrechó la mano diciendo que había sido un placer.

A las ocho en punto del miércoles estábamos José, Sonia y yo frente al televisor. José fue uno de los entrevistados.

—Carlos es muy trabajador. Eso es lo que lo ha llevado a ser el bailarín que es. Es un verdadero ejemplo.

Sonia se lo tragó a besos, exclamando que se veía mucho más joven en la televisión.

—Hablando de trabajo, gracias por no mencionar las veces que dejé

los platos sin fregar en la cocina —dije llevándome la cerveza a la boca.

—Un ejemplo de trabajo en la barra y un ejemplo de vagancia en la casa, ese es Carlos Acosta. Si la gente supiera lo haragán que eres en la casa, se acabarían los documentales y hasta tu carrera se iría a bolina —respondió.

Nos reímos a carcajadas, pero con los ojos fijos en el televisor. De pronto la locutora dijo algo que me paralizó.

—Antes de comenzar esta entrevista, Carlos nos dijo que no hablaríamos de política. Él no quiere que lo califiquen como comunista.

—¡Pero qué hija de...! —me paré del sofá con las manos en la cabeza—. La voy a llamar ahora mismo.

—No lo tomes tan a pecho —dijo Sonia.

—Pero Sonia, me va a meter en candela. Si la gente de la embajada cubana ve esto, ¿qué van a pensar?

—Así son las cosas, Carlos; a los reporteros lo que les interesa es crear polémica y mantener los ojos de la gente en el televisor, para poderte vender los carros, las casas y toda la mierda de los comerciales.

—Sí, ¡pero ella no puede decir algo en contra de mi voluntad! Eso es antiprofesional.

—No te preocupes, que el que lo vio mañana no se acuerda —agregó Sonia y caminó hacia la cocina para hacer la comida. Yo me quedé viendo el televisor, pensando que en el futuro tendría que tener más cuidado con la prensa.

La historia del bailarín cubano, hijo del camionero y de una madre ama de casa, dio la vuelta a los Estados Unidos. Salió en *Sunday Morning News*, y hasta en CNN. Las preguntas se tornaban cada vez más complicadas. Ya no se trataba de lo alto que saltaba, o de lo mucho que giraba; de repente a nadie le interesaba lo bien que bailaba *Cascanueces* o *Don Quijote*, ni nada relacionado con mi arte.

—¿Se considera usted un ejemplo de por qué EE.UU. debe levantar el embargo contra Cuba? —me preguntó un periodista.

—Creo que Fidel Castro o Clinton responderían esa pregunta mejor

que yo, pero si quiere le puedo contar lo que siento al bailar *El lago de los cisnes* —le dije.

—¿Quiere decir que no le interesa la política? —insistió él.

—Digo que la política es para los políticos. Yo soy solo un bailarín.

—No, usted no es solo un bailarín. Usted es un bailarín cubano.

—Amigo, si usted no quiere hablar de Tchaikovski, yo me voy —me levanté y me dirigí a mi camerino.

Cuando salió el artículo por poco me da un infarto. Decía que, con todas las atrocidades que pasaban en el mundo, necesitábamos modelos de conducta que inspiraran a la juventud, pero que yo, al parecer, era un indiferente.

—Pero... manda carajo, cojones, si yo lo único que quiero es bailar. Déjenme tranquilo —dije enfurecido. Desde ese momento comprendí la connotación que puede tener un artista, y sobre todo la responsabilidad que el éxito conlleva.

Mi carrera continuaba sorprendiéndome.

La edición latina de *People Magazine* publicó un artículo donde me incluían entre los latinos más sexys de los Estados Unidos. Esto me dejó anonadado pues nunca me había considerado un hombre atractivo. Desde la época en que el sexo y el amor dejaron de ser palabras para volverse necesidades hormonales, yo sabía con certeza que las muchachas altas, elegantes y bonitas que todo el mundo ambicionaba no estaban interesadas en mí. Mis primeras relaciones con Olga y Narina, y otras más, solo habían servido para aumentar mi inseguridad con las mujeres. A todas las trataba con suma cautela, y nunca sospeché poseer cualidades capaces de atraerlas.

Un día, el gerente de la compañía me llamó para decirme que me habían otorgado el Premio Princesa Grace Kelly, en la categoría de danza. Tendría que viajar a Nueva York y presentarme ante los príncipes de Mónaco para recoger el premio.

Nunca había soñado con salir de Los Pinos. Cuando se estrelló el avión que me llevaría por primera vez al

extranjero, estuve de acuerdo con mi padre en que había ocurrido un milagro. Las historias de Changó, Oggún, y demás dioses africanos, claramente debían ser reales. No solo por haberme salvado del accidente, sino



también porque inesperadamente yo, aquel niño revoltoso que bailaba *breakdance* y jugaba al comefango, salía de Los Pinos hacia el primer mundo. Ahora con veintiún años ya

había montado muchos aviones hacia Europa, Latinoamérica y Asia. La espontánea emoción que sentía al viajar en los años de estudiante ya no era tan fuerte. Sin embargo, esto era especial. Ya no estaba en Turín, ni en



Houston, ni en Venezuela: estaba en Nueva York la capital del mundo, y era tal como la mostraban en las películas, con rascacielos que tapaban el sol, avenidas interminables, y miles

de gentes de todas las nacionalidades en las calles.

A pesar de haber decidido olvidar a las personas que estuviesen relacionadas con mi pasado, no pude evitar pensar en mis hermanas mientras caminaba por Times Square. ¿Por qué no podían estar conmigo en esta ciudad? Ahora que estaba ganando suficiente dinero, ¿por qué no podía traer a mi familia para que me vieran bailar? Una sombra me cubrió y sentí odio hacia mí mismo. Rápidamente pensé en que era uno de los latinos más sexys de los Estados Unidos, y que estaba a punto de recibir un premio de manos de una familia real; y así, gradualmente y a duras penas, fui regresando al presente.

Nos reunieron a todos los premiados, un total de quince artistas. Para la foto, me ubicaron entre la princesa Carolina y el príncipe Albert, a la izquierda del príncipe Rainier. Me acordé de mi anterior encuentro con la realeza, cuando conocí a la princesa Diana en Londres, y traté de poner el mayor cuidado posible para no hacer algo estúpido. Afortunadamente, fue rápido y sencillo, y ni siquiera tuve que abrir la boca. Nos entregaron diplomas, al Houston Ballet le dieron una suma de dinero, y eso fue todo. Nos dijeron que mandarían la foto por correo la semana entrante, y pasamos a un local para cenar.

Me sentaron en una mesa con cerca de treinta cucharas y tenedores, alrededor de ocho cuchillos extraños de diversos tamaños, y muchas copas de vino, jarras, y diversas piezas de loza. Para cuando comenzaron a traer la comida ya tenía mucha hambre, así que mientras servían los primeros

platos agarré un pedazo del pan que habían puesto en un plato a mi lado.

—¿Podría pasarme su pan, por favor?, porque está usted comiéndose el mío —dijo la señora sentada a mi derecha.

Le pasé el pan a la señora con profusas disculpas.

«O sea, que todo lo que está a mi izquierda es lo mío», pensé. Seguidamente comencé a tomarme el vino y el agua de la señora sentada a mi izquierda.

—Disculpa, hijo, estás bebiéndote mi vino —dijo la señora mayor a mi izquierda.

La miré, estupefacto.

—Mira, hijo, ¿te gustan los autos? —dijo aquella señora amablemente.

—Sí.

—Bueno, entonces piensa en BMW.

Continué mirándola a los ojos. ¿Estaría borracha?

—Es fácil. B de *bread*, M de *meat* y W de *wine*. Ese es el orden.

La señora sonrió llevándose un pedazo de pan a la boca.

Ahora solo faltaban los treinta tenedores y cucharas. Esperé a que todos cogieran sus cuchillos y tenedores, para que fuera obvio que los cubiertos que no se habían utilizado eran los míos. Imité a la pareja que tenía al frente. Agarraba los mismos cubiertos que ellos, y cuando se secaban la boca con el paño blanco yo también lo hacía.

—Eso también es muy fácil —volvió a repetir la señora a mi izquierda, que tendría por lo menos sesenta años—. ¿Te gusta el sexo?

Al oír esto se me cayó el cuchillo al suelo, y produjo un gran estruendo.

—Discúlpeme, pero...

—No seas ridículo. No estoy invitándote a tener sexo conmigo, tonto. Soy lo bastante vieja para ser dos veces tu abuela. Te pregunté que si el sexo te gustaba.

—Por supuesto —contesté, incli-
nándome a recoger el cuchillo.

—En ese caso, piensa que debes
emplear los utensilios de afuera hacia
adentro, lo mismo que en el sexo.

Me quedé pasmado, sin poder
creer que aquella señora, aparente-
mente miembro de la realeza de al-
gún país, trajera el tema del sexo a la
mesa. Ella observaba orgullosa cómo
yo agarraba cuidadosamente los cu-
biertos de afuera hacia adentro, y de
vez en cuando me hacía un guiño. Me
daba la impresión de que le hubiera
gustado enseñarme dos o tres cosas
más, ajenas a la comida.

Cuando recibí mi foto con la fami-
lia real, la enmarqué inmediatamente,
para hacerle un sitio en la cabecera de
la cama.

Alguien dijo que para que la socie-
dad funcione, para que la economía
prosperara, el ser humano necesitaba
tener cada vez más, hasta que final-
mente ese deseo lo devora. Este es
el camino diseñado para todos los
hombres. Hasta ahora aquel deseo
había estado dormido dentro de mí.
No es que no quisiera tener cosas,
sino que, para mí, la calidad era más
importante que la cantidad. Sabía que
era mejor tener pocos amigos ver-
daderos que muchos falsos, que las
cosas materiales no traían la felicidad;
y lo fundamental, que la búsqueda del
«más» no debía anteponerse al amor
familiar.

Pero en aquel tiempo, inspirado
por todo aquel reconocimiento que
venía alcanzando, comencé a sentir
los deseos de tener más éxito, más
fama, más dinero. Era como si alguien
le hubiera puesto el despertador a
ese sentimiento dormido. De repen-
te los deseos de tener más bloquea-
ron mi humildad. Lo peor de todo
fue que comencé a actuar como si el
mundo muy pronto fuera a ser mío.
En este punto de mi vida comenzó a
perderse mi inocencia.

Trabajaba sin descanso en mis
ratos libres. Iba al gimnasio y me col-
gaba en los aparatos de Pilates para
estirar los ligamentos y aumentar mi
elasticidad. Después de cada clase,
me quedaba a practicar saltos nue-
vos y a veces me encerraba solo en

un salón. Nada lograba sabotear mi
determinación. Cuando el pie ame-
nazaba con estropearme el trabajo,
repetía por dentro: «el mundo será
mío, el mundo será mío», y enseguida
desaparecía el dolor. A raíz de eso mi
técnica mejoró. Durante las funcio-
nes lograba impresionar más a todo el
mundo. Firmar autógrafos pronto se
volvió una rutina, como también en-
contrarme con mis numerosos admi-
radores en el *green room*. Air Acosta
era mi más reciente seudónimo en
los periódicos que comparaban mis
saltos con los del astro del baloncesto
Michael Jordan.

«Si soy una estrella, tengo que
vestirme como tal», pensé, y hablé
con Luis Ortiz para que me ayudara
a vestirme de acuerdo con mi estatus
de celebridad. Él me suscribió a la
revista *GQ* para que todos los
meses pudiera ver las nuevas modas.
Los fines de semana nos íbamos a
las tiendas de la Galleria para com-
prarme trajes, zapatos caros: Prada,
Kenneth Cole, Armani. También me
compré accesorios como una agen-
da electrónica, y un reloj Cartier de
oro y cristal de zafiro que valía cua-
tro mil dólares.

Me puse el traje de Prada, el
reloj Cartier y contemplé mi figura
en el espejo. «Ahora sí que soy una
estrella», me dije. Entre todo lo que
llevaba puesto sumaba una cantidad
de seis mil dólares. Lo suficiente para
comprar una casa de tres cuartos a mi
familia. Me hice el propósito de no
pensar en ello.

—¿Para dónde vas? —me pregun-
tó Sonia.

—A la cantina de Elvia —respondí
todavía mirándome en el espejo.

Sonia me miró extrañada. Nadie
iba de traje a la cantina de Elvia. Pero
yo no era cualquier persona, yo era
Air Acosta, la estrella del Houston
Ballet.

—¿Y qué le paso al Carlos
que yo conozco? —me dijo Sonia
sarcásticamente.

—Sigo siendo el mismo de siem-
pre. Lo que una versión más sofistica-
da —respondí.

En la cantina de Elvia no bailé con
nadie. Las estrellas siempre llevan

un aire de misterio. No se mezclan
con gente que no esté a su altura. En
aquella barra, yo parecía un solitario
billete de diez mil dólares dentro de
un vaso de cerveza.

—Carlos, ¿qué te pasa?, te veo
tenso —me dijo Wicho desde la pista.
Yo no contesté. Continué observan-
do mis alrededores como si fuese el
propietario del lugar. La gente me
miraba una y otra vez, como dicen-
do: «¿de dónde sacaron a ese pingüi-
no?» Algunos me reconocieron del
ballet y se acercaron a comentarme
sobre las últimas funciones que ha-
bían visto. La banda de Angelucho
estaba tocando *El cuarto de Tula*,
cuando se apareció Kentaro por la
puerta con su coro de mujeres uni-
versitarias. Me tomé lo que quedaba
de la cerveza y me largué.

Con excepción de José, Sonia y
algún que otro amigo, ya no hablaba
a nadie sobre mi pasado. Me volví
un maestro en el arte de ocultar las
emociones. De esta forma me fui
asemejando al hombre de Neander-
thal: poderoso pero remoto y ensi-
mismado, ocultándome en mi fama, y
en la caverna artística que es el ballet.
Me convertí en un hombre sin pasa-
do, que no necesitaba de nada ni de
nadie, un hombre egoísta y solitario
que repetía para sus adentros: «el
mundo será mío, el mundo será mío».

Faltando poco para que cumpliera
los veintidós años, me despertó
en la madrugada una terrible pesa-
dilla. Mi hermana Berta se apareció
en mi sueño con las varillas que le
habían puesto para unirle los huesos
rotos, encajadas por todas partes. Mi
madre y Marilín me miraban como
culpándome. Las tres tenían caras
diferentes, caras que nunca había
visto antes, caras que me acusaban.
Enseguida me levanté y fui a tomar-
me un calmante. Después busqué la
foto de mis hermanas y la miré largo

rato. Marilín tendría unos doce años. Llevaba un vestidito de algodón blanco con flores de color naranja, y tenía el pelo recogido en un rabo de mula. Berta aparentaba unos dieciséis, tenía el pelo largo y un pañuelo multicolor en la cabeza; sonreía misteriosamente como la Mona Lisa. Agarré la foto, la apreté contra mi pecho y volví a retomar el sueño.

Al día siguiente me pasó lo mismo. Esta vez mis dos hermanas se lanzaron juntas hacia las rocas del Malecón. Me levanté, fui para el baño y metí la cabeza debajo del agua de la ducha. Tardé una eternidad en dormirme.

Las pesadillas continuaron, y durante la fiesta de cumpleaños que me celebraron en casa de Johnny Warren, donde por primera vez apagaría las velas en una torta y oiría el canto de felicidades en inglés, ocurrió algo curioso.

Mientras todos cantaban el *Happy birthday to you!*, en un rincón del patio me pareció ver la figura de tía Lucía.

—¡Dios mío! —dije pegando un salto.

—¿Qué pasó, Carlos? ¿No te gusta la torta? —preguntó José.

—No, no es nada —respondí sonriendo y, como se esperaba, apagué las veintidós velas. Luego me dirigí hacia el patio. Lógicamente, no encontré a nadie.

En otra ocasión, comprando comida en el supermercado Kroger, sentí que alguien me llamaba. Levanté la cabeza y noté, entre la multitud de personas, nuevamente a Lucía. Puse la cesta en el piso y corrí a su encuentro. En su lugar hallé a una anciana comprando con su nieto.

Las pesadillas me perseguían aun despierto. La culpabilidad no me de-

jaba vivir. Intenté con toda mi fuerza alejar las remembranzas, apartarlas, desaparecerlas, porque me traían debilidad, y la debilidad no estaba hecha para los hombres de hierro. Pero no lo conseguí.

La gota que llenó la copa fue cuando en una de esas pesadillas mi hermana Berta, llena de varillas y con la cara desfigurada, me dijo: «La culpa es tuya. Atente a las consecuencias».

Nada conseguía alejarme de mi infierno personal. Aun habiéndome convertido en un hombre de hierro en un momento, no podía controlar mis pesadillas. Entonces, en uno de esos días de desvelo, se me ocurrió un plan. Traería a mi madre para que se reuniera con mi abuela. Seguramente así podría liberarme de aquellas malditas pesadillas.

Hablé con el abogado de la compañía, Charles Foster. Para entonces nos habíamos convertido en grandes amigos, y además había logrado convertirme en un *resident alien* oficial. Le conté lo importante que sería para mí traer de visita a mi madre. Charles estuvo de acuerdo en intentarlo, pero me dijo que habría que hacer un montón de llamadas por teléfono. Finalmente Charles habló con la congresista de Texas, Sheila Jackson Lee, quien le dijo que, antes de decidir si me ayudaba, debía reunirse conmigo para aclarar que las intenciones de mi madre no eran desertar en los Estados Unidos, y yo de paso debería

firmar un documento a esos efectos. Me reuní con la elocuente señora negra y, después de las tantas preguntas que me hizo, firmé el papel. Ahora solo quedaba esperar.

Hice una llamada tripartita a través de Canadá, y contacté a mi familia. Como siempre, las noticias familiares ocuparon los primeros dos minutos. Mi madre me dijo que Berta ya estaba caminando con muletas, y que la estaba viendo regularmente un siquiatra. Luego de ponernos al día, le mencioné mi plan.

—Mami, no te hagas ilusiones todavía; como tú sabes, es algo casi imposible.

Pero mi madre ya estaba llorando.

—Desde el día en que hablé con tu abuela, he soñado muchas veces que la volvería a ver, y ahora que tú me dices esto, estoy segura de que así será. Dios quiere unirnos otra vez. Hay que tener fe.

—Sí, mami, pero la fe es un arma de doble filo. Es mejor de todas formas no hacerse ilusiones. Ahora tengo que irme. ¡Te llamaré pronto! —dijo y con la misma colgué el teléfono. El llanto de mi madre es una cosa insoportable.

La escuela cubana de ballet.

De Jorge Esquivel a Carlos Acosta: consolidación de una estirpe

Miguel Cabrera

«HASTA AHORA LAS BAILARINAS eran las joyas de la compañía; hoy los muchachos les están arrebatando las palmas».

La anterior afirmación, de la crítica Gilberte Cournand –publicada en el diario *Le Parisien* en ocasión de una visita de la compañía a la capital francesa hace algunos años–, es verdad evidente en cada desempeño actual de la falange masculina de nuestro Ballet, donde es posible admirar una amplia gama de personalidades que concilian armoniosamente la individualidad con el patrón genérico de la *escuela* de la cual son exponentes. Una sólida formación académica, ductilidad estilística, tanto en la vertiente romántico-clásica como en las de mayor contemporaneidad, virtuosismo y ataque en la ejecución de los solos, habilidad y fineza en el trabajo de *partenaire*, y una gran musicalidad, son características que, junto a la elegante

virilidad y la armónica integración étnica, definen al bailarín cubano de hoy.

Durante la gira que el Ballet Nacional de Cuba realizara a finales de 2009 por España e Italia, Alicia Alonso, en declaraciones a la agencia noticiosa española EFE, definió el fenómeno en los términos siguientes:

Los bailarines cubanos, especialmente los hombres, actúan por todo el planeta y esto despierta la curiosidad porque en el mundo del ballet los bailarines de tan alta calidad escasean. Nosotros lo hemos logrado con un trabajo duro, muy duro, diría yo, ya que exige al mismo tiempo que este sea un atleta de alta potencia y un artista.

El fenomenal desarrollo alcanzado por los representantes masculinos del Ballet Nacional de Cuba –muchos de cuyos rasgos artísticos se han ido haciendo extensivos también a bailarines de otras compañías y conjuntos danzarios del país– cons-



tituye uno de los más importantes logros alcanzados en estas seis décadas de fecundo trabajo profesional, ya que la hazaña iniciada el 28 de octubre de 1948 no consistió solamente en crear la primera compañía profesional de ballet en el país, que más tarde sería la base para el surgimiento de la *escuela cubana de ballet* –la más joven de las surgidas en cinco siglos de la historia– sino también en la lucha librada contra viejos prejuicios que, a la vez que impedían el reconocimiento social y el apoyo oficial al arte del ballet, reducían la presencia masculina en ese arte a la peyorativa categoría de rareza humana. Esa fue la razón por la que durante casi tres lustros de su existencia, salvo la presencia de figuras destacadas como Fernando y Alberto Alonso, Luis Trápaga, Enrique Martínez y Joaquín Banegas, entre otros pocos, la compañía haya tenido que integrar su elenco de manera mayoritaria con bailarines extranjeros.

Si bien es cierto que el modelo inspirador para el surgimiento de la *escuela cubana del ballet* fue el aportado por Alicia Alonso, tanto ella como Fernando prestaron especial atención a la necesaria presencia masculina y ambos supieron extraer



Jorge Esquivel en la Escuela de Ballet de la Habana, (primero de derecha a izquierda) 1961

FOTOS: ARCHIVO DEL BNC

y catalizar las mejores virtudes de sus compañeros en las compañías extranjeras en las que trabajaron, entre ellos el inglés Anton Dolin, los rusos André Eglevski e Igor Youskevitch, el danés Erick Bruhn y el norteamericano Royes Fernández; otros como el argentino Rodolfo Rodríguez y el soviético Azari Plisetski, que posteriormente integraron el elenco de la compañía cubana, para traspasarlas de forma creativa a las nuevas generaciones de bailarines cubanos que habrían de surgir. En este aspecto la figura de Igor Youskevitch ocupa un lugar prominente, ya que por su cercanía a Alicia Alonso, de la cual fue *partenaire* durante catorce años, por la identificación que ambos tuvieron de la filosofía del baile en pareja y, de modo especial, por las muchas virtudes que le definieron como uno de los más extraordinarios *danseur noble* del siglo XX, devino ideal masculino para la estética de una escuela que sentaba sus cimientos.

En el verano de 1950, cuando logran crear la Academia de Ballet Alicia Alonso, la formación de una generación de bailarines cubanos, sólidamente entrenados, constituyó una de las tareas prioritarias de los Alonso. Era un empeño nada fácil, pues

para lograrlo tenían que vencer dos inmensos retos: la inseguridad financiera que emanaba de una profesión sin respaldo económico estatal, siempre a expensas de los vaivenes de una inestable taquilla y de los desmanes de inescrupulosos empresarios y, por otra parte, derribar las barreras levantadas en torno a la presencia masculina en el baile profesional, la que atávicos prejuicios hacían ver incompatible con la hombría. Conscientes de que un buen bailarín —tanto hombre como mujer— no se logra si no comienza su formación en edad temprana, los forjadores del hoy Ballet Nacional de Cuba trazaron una visionaria estrategia que tuvo como punto de partida conceder becas gratuitas a una decena de niños, huérfanos o carentes de amparo familiar, albergados en la antigua Casa de Beneficencia y Maternidad de La Habana, para que estudiaran esa especialidad, procurándoles las mínimas condiciones materiales para ello. La hostil sociedad cubana de entonces, la desidia oficial y la precaria situación económica de la joven entidad formadora hicieron efímero el empeño, a pesar de las posibilidades que se vislumbraron en los salones de clases y ensayos y en las escasas representaciones teatrales en las que pudieron participar esos alumnos. Sin embargo, la experiencia sería retenida y puesta en práctica exitosamente una década después, cuando, en 1961, con el apoyo de la Revolución, se iniciara un sistema nacional de enseñanza de la especia-

lidad en la Escuela Provincial de Ballet, construida en L y 19, en el barrio habanero de El Vedado. A la casa de Beneficencia y al Hogar Granma acudieron de nuevo los rectores del ballet cubano para seleccionar a los futuros alumnos, a los cuales formarían ellos mismos con el apoyo de las más sólidas figuras surgidas de la Compañía, reorganizada en 1959, y de la Academia que se había disuelto como entidad privada dos años después. Se inició así la siembra de una semilla cuyos hermosos frutos el mundo entero celebra hoy.

Uno de los más prestigiosos exponentes masculinos del ballet cubano de esa etapa, en la que alcanzó el rango de primer bailarín, el santiaguero Joaquín Banegas, becario él mismo de la Academia, a mediados de la década del 50, fue partícipe excepcional de esa grandiosa tarea. En una plática sostenida con el autor hace algunos años, y recogida en un artículo publicado por la revista *Cuba en el Ballet* en septiembre de 1979, nos dejó uno de los testimonios más ilustrativos de esa etapa fundacional.

El proceso de captación de alumnos varones procedentes de la Casa de Beneficencia, que posibilitó un trabajo libre de los prejuicios familiares en torno a la presencia masculina en el ballet, fue una experiencia única. Se escogió un total de treinta y cinco muchachos sin decirles qué era lo que iban a estudiar. Como parte de esa estrategia les hicimos pruebas de gimnástica, de esgrima, de boxeo, etcétera. Y de ello pudimos extraer los datos necesarios sobre las condiciones físicas de cada uno. Se les albergó en una casa en Miramar y desde allí atendíamos todo lo referente a su formación cultural: los llevamos al cine, a conciertos, a espectáculos de danza; hicimos sesiones de lectura. Aunque había una directriz general, lo peculiar del fenómeno nos obligó a partir muchas veces solo de aquella semillita de maestro que nos habían inculcado.

Tengo una anécdota que da la tónica de lo complejo que fue aquel comienzo: al segundo día de clases en el antiguo estudio de Ana Leontieva

—que fue la primera sede de la Escuela Provincial—, cuando me disponía a iniciar el trabajo tuvimos que correr todos al albergue ante la noticia de que un alumno le había dado un puntapié a un espejo y estaba con la pierna herida. Cuando llegamos hasta él, se negó a dar una explicación, pero el resto de sus compañeros afirmaba que lo había hecho para no dar clases. El alumno quedó imposibilitado por un tiempo de hacer ejercicios y para ganármelo lo puse como ayudante mío, especialmente para ejemplificar las posiciones de los brazos. El muchacho, con un raro talento, captó y asimiló las más difíciles combinaciones y cada día se hacía más notable en él un porte y una elegancia poco comunes. En ese paciente «juego al profesor» no solo logré mantenerlo en la clase sino también interesarlo en ella. El inquieto personaje no era otro que Jorge Esquivel.

Jorge Esquivel había nacido, coincidentemente, el 5 de diciembre de 1950, en el seno de una familia numerosa y de precarios recursos económicos. Vivía sin domicilio fijo, en chocitas y parques, durmiendo entre hojas de periódicos y sacos, y un día quedó abandonado por su madre en el portal de una calle habanera al producirse inesperadamente el nacimiento de un nuevo hermano.

Llevado por los agentes de policía a la casa de Maternidad y Beneficencia, permaneció allí a partir de 1956, pues los padres decidieron dejarlo finalmente en ese sitio, donde por lo menos encontraba seguro albergue y alimentación. Su historia, que parecería escapada de un cuento de hadas, más que fantasía de narradores es prueba rotunda de la gran obra cultural desplegada en Cuba por la Revolución, que se dio a la tarea de no dejar perder nunca más un talento, sin importar le la procedencia geográfica, étnica o su estrato social.

Esquivel fue desde un principio ese «raro espécimen» al que se refiriera el eminente crítico inglés Arnold Haskell al verlo obtener la Medalla de Plata, en 1968, en el Concurso Internacional de Ballet de Varna, Bulgaria,

poco antes de egresar de la Escuela Nacional de Ballet e ingresar en el elenco del Ballet Nacional de Cuba. A partir de entonces, bajo la guía experta y directa de Alicia y Fernando Alonso, su gran talento, su sensibilidad especial para los estilos y particularmente su intuición escénica emergieron con tal fuerza, que el pulido de las aristas fue cosa de poco tiempo y pronto pudo apreciarse el fulgor del diamante artístico que habitaba en él. Ese mismo año fue promovido a la categoría de solista y un año después, exactamente el 8 de diciembre de 1969, la Historia de la danza le abriría las puertas al debutar como *partenaire* de la legendaria Alonso en el Adagio del segundo acto de *El lago de los cisnes*, durante una gala especial dedicada a la Aviación de Helicópteros Agrícolas, efectuada en la plaza pública de Sancti Spiritus, una ciudad colonial fundada por los españoles en 1533, en el centro de la Isla, a la cual asistieron siete mil espectadores. Nació en ese momento una memorable pareja, que durante más de tres lustros llenaría de gloria los más importantes escenarios internacionales y daría infinitos momentos de goce estético a los balletómanos cubanos.

Las clases diarias con Fernando Alonso y el soviético Azari Plisetski, que cimentaron su fuerte técnica y de forma especial el rico legado aportado por Alicia en lo referente a la comprensión artística de cada paso o pose, el respeto irrestricto a las peculiaridades de cada estilo y del comportamiento escénico permitieron al joven bailarín lograr el dominio de un amplio repertorio, que abarcó desde obras representativas del ballet de acción del siglo XVIII y del legado romántico-clásico del siglo XIX, hasta creaciones de la más audaz contemporaneidad. La obra, casi de orfebrería, que hicieron sus maestros con su innato talento, así como la disciplina y la dedicación absoluta que él aportó, hicieron posible que en fecha tan temprana como 1972 fuera promovido al rango de Primer Bailarín, con el que obtuvo los más cálidos elogios del público y la crítica en sus numerosas giras con el Ballet Nacional de Cuba,

y en las Galas y Festivales en los que actuó, en Europa, Asia, Canadá, Estados Unidos y Latinoamérica. Aunque bailó con todas las primeras bailarinas de la compañía cubana y también con otras renombradas estrellas extranjeras como la italiana Carla Fracci, la francesa Ghislaine Thesmar, las norteamericanas Cynthia Gregory y Eleanor D'Antuono y la germano-americana Eva Evdokimova, su nombre estará asociado por siempre al de Alicia Alonso. Pocos bailarines han tenido el privilegio de compartir la escena con ella durante dieciocho años y de lograr total empatía. Junto a la *Prima Ballerina Assoluta* cubana fue el romántico Armando Duval en *Nos veremos ayer noche Margarita*, de Alberto Méndez; el arrogante torero Escamillo en la *Carmen* de Alberto Alonso; el trágico joven incestuoso



Jorge Esquivel, en *Edipo Rey* de Jorge Lefebvre

en el *Edipo Rey* de Jorge Lefebvre; el engañoso y arrepentido Duque Albrecht, en una *Giselle* que devino antológica; y el melancólico Príncipe Sigfrido en el Adagio del segundo acto de *El lago de los cisnes*; todos personajes aplaudidos en ocasiones memorables y en escenarios de tan alto linaje como el Gran Teatro de Burdeos, el bicentenario del Teatro Bolshoi de Moscú, el Kirov de Leningrado, o en el centenario del Metropolitan Opera House de Nueva York. En su galería de interpretaciones inolvidables junto a la Alonso están también el sultán Achmet de *La Péri*, la Imagen Poética de *Canción para la extraña flor*, el villano violador en *Roberto el diablo*, y El Amor en *La diva* —estas, creaciones surgidas del talento coreográfico de Méndez—, el bravío esclavo en el *pas de deux* *Espartaco* de Azari Plisetski, o el ambicioso Macbeth en *La corona sangrienta*, de Iván Tenorio. En todos ellos se tuvo la exacta medida de su enorme talento, de su capacidad para brillar en los solos y en los dúos, siempre respetuoso de las demandas del estilo y de los deberes para con su pareja, cuya relación concluía solamente en el último de los saludos frente al público.

Una apolínea figura, muy difícil de encontrar, un nivel técnico nunca alcanzado hasta entonces por un bailarín cubano, su virtuosismo en los solos, el comportamiento siempre elegante como *partenaire* y un carisma escénico que se movió de un raro primitivismo a la más refinada nobleza, hicieron de él un fenómeno escénico singular.

Por tan excepcionales dotes, Jorge Esquivel devino simiente y fruto, individualidad irrepetible y patrón escénico a seguir por los primeros bailarines cubanos que le sucedieron. Una anécdota da prueba de ello: luego del estreno de *Canto vital*, obra creada por Plisetski en 1973 para exaltar los altos niveles ya alcanzados por los bailarines cubanos, los técnicos de la sala García Lorca del Gran Teatro de La Habana, al referirse a ella, solían definirla como «el ballet en que bailan los cuatro Esquiveles». El diapasón interpretativo de Jorge Esquivel

fue impresionante y se movió en las antípodas más exigentes. Prueba de ello fueron sus caracterizaciones en el *Apolo* de Balanchine; como el heroico Prometeo en *El poema del fuego*; o el torpe bailarín lleno de comicidad en el *Paso a tres* —las últimas con coreografía de Méndez—, así como en las dos obras que él mismo creara durante su carrera: *Espiralia*, motivada por su insaciable curiosidad por la filosofía de la vida y los descubrimientos científicos, y *Divagación*, de puro corte autobiográfico, donde aparecen muchos de los rasgos que conformaron su compleja vida personal y profesional.

En la noche del 13 de abril de 1986, luego de interpretar al Príncipe Desiré en *La bella durmiente*, junto a Josefina Méndez, decidió poner fin a sus vínculos como miembro del Ballet Nacional de Cuba, y abrió un nuevo capítulo en el registro de su vida artística: el del nacimiento del Esquivel leyenda.

Posteriores actuaciones como artista invitado del Ballet de Camagüey y del Teatro de la Ópera de Roma y en Galas en Brasil, Perú, Argentina, España, Puerto Rico, continuaron su presencia sobre los escenarios. Desde 1993 es profesor de la Escuela de Ballet de San Francisco, en los Estados Unidos y Primer Bailarín de Carácter de la compañía. Pero la presencia de su legado artístico, de manera consciente o inconsciente, sigue presente entre nosotros, gravitando en cada bailarín cubano que aparece sobre los escenarios de la patria y del mundo.

Si bien es cierto que Jorge Esquivel constituyó un punto inicial y cimero en el desarrollo de la danza masculina en la nueva etapa del ballet cubano, la solidez pedagógica del sistema que lo hizo surgir ha permitido que posteriormente a él hayan florecido también los talentos de otros jóvenes bailarines que, aunque con personalidades muy bien definidas, han sido valiosos continuadores de los postulados técnicos, éticos y estéticos de la Escuela Cubana de Ballet.

Un lugar especial en cualquier recuento histórico que se pretenda

hacer debe concedérsele a los graduados de esos primeros años, quienes, con sus grandes dotes artísticas, disciplinada entrega y prestigiosa imagen personal y social que siempre supieron mantener, se convirtieron, más que en bailarines, en verdaderos gladiadores del arte, y contribuyeron de forma decisiva a vencer los aberrantes escollos que durante muchos años intentaron denigrar la presencia del hombre cubano en el baile profesional. Entre esos nombres respetables están los de Lázaro Carreño, Orlando Salgado, Pablo Moré, Fernando Jhones, Andrés Williams, Francisco Salgado, José Zamorano, Jorge Vega, Rolando Candia y Rafael Padilla, todos graduados en la década transcurrida entre 1968 y 1979. Ellos arrancaron los más cálidos elogios de la crítica y abrieron el camino a las generaciones que les siguieron.

Es la tercera generación de bailarines cubanos que he visto en concursos y debo reiterar que en ellos hay cosas muy interesantes. La *escuela cubana* ha continuado magnífica, con mucho genio y personal talento. Podría temerse que tuvieran altibajos, pero no ha sucedido así. Toda la *escuela* ha seguido creciendo de la misma manera [...] El desarrollo de los hombres ha sido muy importante, porque al comienzo era lo más débil. Ahora tienen hombres nobles, que poseen estatura y una verdadera personalidad.¹

El Ballet Nacional de Cuba, cuyo nombre está unido al de los mejores conjuntos danzarios de todas las épocas, es un complejo donde todos son estrellas y poseen un repertorio vastísimo, lo mismo clásico que moderno; su elenco masculino es uno de los mejores del mundo por su potencia, estilo y disciplina.²

El cuerpo de baile masculino se mantendrá siempre como el triunfo mayor del Ballet Nacional de Cuba.³

Los bailarines cubanos están llenos de sangre, están enteramente comprometidos con su arte.



Cuatro laureados internacionales a principios de los noventa. De izquierda a derecha: Jesús Corrales, Lienz Chang, Julio Arozarena y José Manuel Carreño.



La vitalidad de sus sentimientos da a su baile un gran vigor y lo mueve en un dinamismo que compele nuestro respeto por su calidad humana.⁴

Los hombres no se regodean en delicados manierismos. Todos ellos bailan a partir de una base de virtuosística fuerza y comprensión del personaje, que es raro ver hoy.⁵

Los bailarines cubanos, entre ellos Jorge Esquivel, Orlando Salgado, Andrés Williams y Lázaro Carreño, no son simplemente masculinos en su apariencia y manera... Ellos ostentan su virilidad como una capa de honor, como la corona de laureles de los vencedores de las antiguas Olimpiadas... Sin embargo, no responden a un molde único. Esquivel es el caballero, fuerte en torneos, galante en cortesía. Andrés Williams, con la brillantez de su negro cuerpo, celebra y se revela en el poder y la velocidad de cada músculo resplandeciente. El pequeño Carreño, que parece reflejar la herencia amerindia más que ningún otro cubano, es todo tensión, un gato de la jungla, un Tarzán del nuevo mundo, en miniatura. Salgado, atleta y guía —uno puede verlo presionado por la victoria en encuentros deportivos, en una batalla, mientras se afana con gracioso ardor en el terreno del amor.⁶

De Orlando Salgado, Lázaro Carreño, Andrés Williams, Rolando Candia y José Zamorano solo se puede decir que son perfectos, con más agallas y un vigor raramente vistos en cualquier escenario, en una celebración a la belleza de la danza masculina.⁷

Los bailarines cubanos muestran un nivel técnico que solo poseen sus similares en Moscú, Leníngrado o Nueva York; un elenco masculino digno de las mejores épocas de la compañía de Maurice Béjart.⁸

Todos parecen marcados por el brillo de la técnica y una orgullosa virilidad, pero ninguno se parece demasiado a otro; cada quien tiene su propia individualidad.⁹

Después de haber celebrado a la mujer bajo su apariencia más poética, el Ballet Nacional de Cuba canta alabanzas al hombre fuerte y viril... Poesía, humor, fuerza y nobleza, he aquí al Ballet Nacional de Cuba, fiel a su fama.¹⁰

Desde la primera graduación de la Escuela Nacional de Ballet, efectuada en 1968, hasta el 2011, veinticuatro de sus egresados varones han alcanzado la categoría de Primeros Bailarines, el más alto rango artístico dentro del Ballet Nacional de Cuba. Su relación, según el orden cronológico del ascenso, es la siguiente: Jorge Esquivel (1974), Lázaro Carreño y Orlando Salgado (1976), José Zamorano

(1980), Fernando Jhones, Andrés Williams y Rolando Candia —este último proveniente de la Escuela Provincial de Ballet de Camagüey, también facultada para egresar bailarines profesionales— (1986), Lienz Chang, Jorge Vega y José Manuel Carreño (1992), Carlos Acosta (1994), Osmay Molina y Vladimir Álvarez (1997), Víctor Gilí (1999), Rolando Sarabia, Joel Carreño y Nelson Madrigal (2001), Octavio Martín (2003), Rómel Frómeta (2005), Javier Torres, Elier Bourzac y Ernesto Álvarez (2009) y Alejandro Virelles y Dani Hernández (2011). Otros trece alcanzaron o mantienen en la actualidad la no menos exigente categoría de Bailarines Principales: Pablo Moré (1976), Rafael Padilla, Francisco Salgado, Rodolfo Castellanos (1986), Félix Rodríguez (2004), Miguelángel Blanco (2005), Taras Domitro (2007), José Losada y Dayron Vera (2009), Ernesto Díaz, Osiel Gounod, Camilo Ramos y Javier Sánchez (2011). Esta



Igor Youskevitch y miembros del elenco masculino del BNC en 1978

pléyade, a la que habría que sumar una larga lista de decenas de bailarines que, como Primeros Solistas, Solistas, y también desde las anónimas filas del cuerpo de baile, ha contribuido al esplendor del vasto repertorio de la Compañía durante sus exitosas actuaciones en sesenta países de los cinco continentes y a la obtención de numerosos galardones en eventos competitivos de tan alto prestigio como los Concursos Internacionales de Ballet de Varna, Moscú, Tokio, Osaka, Río de Janeiro, Porto Alegre, Perú, Nueva York, Jackson y el Premio Lausana, en Suiza, cuyo saldo resulta impresionante.

En muchos casos, también, sus aportes como miembros o artistas invitados de importantes compañías extranjeras —entre ellas: el Ballet de la Ópera de París, el Ballet de Bolshoi de Moscú, el Ballet del Teatro Marinski de San Petersburgo, el Royal Ballet de Londres, el English National Ballet, el Ballet de la Ópera de Viena, el Ballet Real de Dinamarca, los Ballets de Marsella de Roland Petit, el Ballet Béjart de Lausana, el Ballet del Teatro alla Scala de Milán, la Ópera de Roma, el Ballet de Hamburgo, el Ballet Nacional Holandés, el Ballet Nacional Húngaro, el Ballet de Praga, el Ballet de Flandes, la Compañía Nacional de Danza de España, el Ballet Víctor Ullate, el Palau de les Arts Reina Sofía de Valencia, el American Ballet Theatre, el Ballet de San Francisco, el Ballet Joffrey, el Ballet de Boston, el Ballet Nacional de Canadá, el Ballet Real de Winnipeg, el Miami City Ballet, el Ballet de Washington, los Ballets de Houston y Austin, la Compañía Nacional de Danza de México, el Ballet de Monterrey, el Ballet del Teatro Teresa Carreño de Caracas, el Ballet Nacional Dominicano, los Ballets de San Juan, Puerto Rico, el Ballet de Santiago de Chile, el Ballet Estable del Teatro Colón de Buenos Aires, el Ballet del Teatro Municipal de Río de Janeiro, el Ballet Ecuatoriano, el Instituto Colombiano de Ballet Clásico, el Ballet Turco de Ankara y el Ballet de Ciudad del Cabo, en Sudáfrica—, han sido de incalculable valor para el reconocimiento mundial del prestigio de la *escuela cubana de ballet*.

Aunque el prestigio actual de la falange masculina es el resultado de un largo quehacer, extendido desde la década del 60 del pasado siglo hasta esta primera del XXI, tanto en Cuba como en el extranjero, al que ha contribuido un grupo tan numeroso que lo convierte en hazaña colectiva, resulta deber ineludible el reconocimiento de dos figuras que, por su excepcional talento, han jugado un papel fundamental en ese reconocimiento mundial. Son los Primeros Bailarines José Manuel Carreño y Carlos Acosta.

Carreño provino de una especie de dinastía balletística cubana, iniciada por sus tíos Lázaro y Álvaro —este último solista del elenco durante varios años—, y continuada por su hermano Joel y su prima Alihaydée, ambos también Primeros Bailarines del Ballet Nacional, en cuyos salones de clases y ensayos prácticamente creció José Manuel. Egresó de la Escuela Nacional de Ballet, como el Alumno más Destacado del curso, en 1986, año en que integró las filas del Ballet Nacional de Cuba y obtuvo su primer reconocimiento internacional, al recibir el Diploma de Honor del Concurso Internacional de Ballet de Varna. A partir de entonces comenzó su brillante carrera, que desde los estratos del cuerpo de baile, bajo una cuidadosa guía, lo llevó al rango de Primer Bailarín seis años después, teniendo ya acumulada distinciones tan relevantes como la Medalla de Oro en el II Concurso Internacional de Ballet de Nueva York (1987) y el Grand Prix del Concurso Internacional de Ballet de Jackson (1990), ambos en los Estados Unidos. Sin perder los vínculos con su Alma Mater, el Ballet Nacional de Cuba, donde brilló de forma especial, pasó a formar parte en 1990 del English National Ballet, y en 1993 del Royal Ballet de Londres.

La exigente crítica británica recibió su presencia con los términos más efusivos. Afirmó Jeffrey Taylor en *Mail on Sunday*:

Raro es encontrar la habilidad para bailar ballet ligada a la per-

fección física, y más raro aún es hallar tan pasmosa combinación unida a esa cosa tan indefinible que es la llamada cualidad de estrella. El bailarín cubano José Manuel Carreño tiene todo eso. Con su llegada ha comenzado una revolución que repercutirá en la danza mundial.

El vaticinio fue cumplido, porque el joven bailarín, con solo veintidós años de edad, devino verdadero ídolo de las audiencias no solo británicas, sino también del resto de Europa, Japón y Latinoamérica, en las numerosas galas donde ha actuado desde entonces.

La crítica Valeria Crí, luego de verlo en sus grandes triunfos, en el célebre Teatro alla Scala de Milán, en 1993, afirmó sin dubitación alguna, en el diario *Corrieri de la Sera*, de esa ciudad italiana: «José Manuel Carreño constituye la cima del diamante de lo que muchos han llamado la milagrosa escuela cubana de ballet».

A partir de 1995 coronó su carrera al convertirse en el *Danseur Noble* por excelencia del American Ballet Theatre de Nueva York, rango que ha mantenido durante tres lustros con ininterrumpido y clamoroso éxito. Su presencia en esa prestigiosa compañía norteamericana ha tenido también un gran simbolismo, ya que entre sus miembros fundadores, en 1940, figuraron Alicia y Fernando Alonso, y en ella también la Alonso inició su legendaria trayectoria como *Prima Ballerina Assoluta*. En 2004 esta relación tuvo un nuevo hito al concedérsele a Carreño el Premio de la revista *Dance Magazine*, el mismo galardón que le fuera conferido a la Alonso en 1958, acontecimiento definido por los especialistas como «la continuidad histórica de un gran legado danzario proveniente de Cuba».

Aunque sus éxitos mayores han estado asociados a los roles protagónicos del repertorio de la gran tradición romántico-clásica, José Manuel Carreño, en virtud de la solidez de la *escuela* que lo formó y de su ejemplar entrega posterior al ballet, ha enfrentado y triunfado en la más amplia



gama estilística surgida del talento de coreógrafos contemporáneos tan disímiles como George Balanchine, Frederick Ashton, Kenneth Macmillan, William Forsythe, Jiri Kylian, Nacho Duato, Twyla Tharp o Mark Morris, entre muchos otros.

Luego de casi un cuarto de siglo sobre los escenarios, para orgullo de todos sus compatriotas, José Manuel Carreño permanece como una de las figuras más eminentes de la danza masculina mundial.

Como cerrando un ciclo, aparece en esta constelación cubana la figura de Carlos Acosta, cuya historia personal posee no pocos puntos coincidentes con la de Jorge Esquivel, en cuanto a la humilde procedencia de ambos, los conflictos familiares que enfrentaron y ese especial carisma, que hizo de ellos personalidades singulares.

Carlos, nacido el 2 de junio de 1973 en Los Pinos, una barriada pobre en los suburbios de La Habana, creció bajo la influencia de un ambiente malsano, en el que predominaban la marginalidad, el relajamiento de las costumbres, la penuria económica y la discriminación racial, males presentes en ciertos sectores de la nación, a pesar de las luchas para erradicarlas llevadas a cabo por el proceso de transformación social iniciado en el país el 1° de enero de 1959.

En la infancia y la juventud de Carlos jugó un papel determinante la presencia de su padre, hombre de una agudeza excepcional, quien con su preclara inteligencia natural, gran sensibilidad y fortaleza de carácter, logró extrapolarlo del contexto en el que vivía y ponerlo en la ruta que lo condujo al honroso sitio que hoy ocupa en el mundo como artista y ser humano.

Pedro provenía de una familia de esclavos pertenecientes a un acaudalado terrateniente azucarero de San Juan y Martínez, en la provincia de Pinar del Río, en el occidente de la Isla, del cual tomaron el apellido Acosta. Había quedado huérfano de padre a los seis años y creció bajo el rigor de una vida totalmente infeliz. En sus días de juventud tuvo la oportunidad de ver, casi a escondidas porque era un cine «solo para gente blanca», una

película silente con escenas de algo desconocido por él: el ballet, expresión artística que lo conmovió y marcaría para siempre.

De su unión con María Quesada, una mujer treinta años más joven que él, nacería su tercer hijo, Carlos, quien llevaría el nombre del abuelo materno, un español de clase media, alto, blanco y de verdes ojos. El Carlos *Junior*, como le apodaron siempre, creció en un ambiente hostil, dados los prejuicios raciales que separaban a ambas familias, rodeado de otros muchachos con conductas sociales incorrectas, con los que compartía indisciplinas y juegos callejeros que lo alejaban cada día de sus deberes escolares. Por esa época predominaban en su vida solo dos aspiraciones: llegar a ser un jugador de fútbol de la grandeza del brasileño Pelé, y reconocido cada día como El Moro de Los Pinos, el más admirado bailarín de *breakdance* de toda La Habana, apelativo ya obtenido en virtud de sus triunfos en reñidos eventos de ese género, celebrados en el Parque Lenin y el parque del río Almendares, ambos en la capital.

A diferencia de otros padres cubanos, el viejo Pedro, un rústico chofer de camiones, no albergaba prejuicio alguno con respecto a la presencia del hombre en el ballet, arte que siguió admirando de manera especial, desde aquella primera experiencia en el cinematógrafo pinareño. Sin vacilar, matriculó a su rebelde hijo en la Escuela Provincial de Ballet Alejo Carpentier, en la zona habanera de El Vedado, con un doble objetivo: apartarlo de las nocivas compañías y ponerlo en la ruta de un gran futuro. A pesar de su negativa, el 1° de septiembre de 1982, Carlos, con solo nueve años de edad, tomaba su primera clase de ballet e iniciaba una nueva vida.

Los graves problemas de salud sufridos por la madre, la inestabilidad hogareña por una dolorosa ausencia del padre y su permanente desdén por la danza clásica le provocaron grandes problemas disciplinarios, que casi causan su expulsión del centro, a pesar de que ya se vislumbraba como

un talento, desde su debut escénico bailando una mazurca en la gala de fin de curso, en la sala Avellaneda del Teatro Nacional. Luego de vencer los tres primeros años de estudio, por sus constantes problemas disciplinarios fue trasladado a la Escuela Vocacional de Arte de Pinar del Río, donde recibió la guía de los profesores Magda Campos y Juan Carlos González, y cursó los dos últimos años del nivel elemental.

En 1988, como parte de la formación de sus alumnos, la dirección de la Escuela decidió llevarlos a ver una presentación del Ballet Nacional de Cuba en el teatro Saydén, de la capital pinareña, y a ella asistió el alumno rebelde, malhumorado, pues deseaba quedarse en el albergue estudiantil para disfrutar por la televisión de un juego de béisbol en el que participaría su equipo favorito. Al ver a uno de los bailarines en una virtuosa ejecución, algo extraño ocurrió en su sensibilidad y a partir de entonces pudo ver y valorar de otra manera al arte del ballet. Muchos años después, recordando ese momento de su vida, afirmaría en su libro autobiográfico *No way home*: «Mi espíritu se elevó, me sentí transportado y pensé que si yo trabajaba duro, podría saltar en el aire como él».

Al siguiente año, en la misma escuela habanera donde había ingresado un lustro atrás, realiza las pruebas correspondientes para el paso al nivel medio, donde debía cursar sus tres últimos años de estudio. Allí encontró a Ramona de Sáa, ilustre pedagoga y directora de la Escuela Nacional de Ballet, quien a partir de entonces sería figura decisiva en el giro radical que experimentaría su vida. Ella le propició el estado de becario para que viviera en el albergue estudiantil en La Habana, y logró llevarlo con ella a Italia, como integrante de un convenio de colaboración con el Ballet del Teatro Nuevo de Turín. Bajo su guía directa continuó su formación dentro de los principios técnicos y artísticos de la *escuela cubana de ballet* e inició, sin haberse graduado todavía, su vida profesional durante la primera gira nacional que hiciera la

mencionada compañía. Poco después, a principios de 1990, se produciría el acontecimiento que tanto significado tendría en su carrera: la obtención, en Suiza, del Grand Prix de Lausana, prestigioso evento competitivo que lo catapultó a la fama y le permitió asumir roles solistas con los cuales se hizo acreedor de otras importantes distinciones, como el Premio Vignale Danza, en Italia; el Grand Prix del Concurso de la Bienal de Danza de París y el Premio Chopin, de la Corporación Artística Polaca.

Al siguiente año, mientras continuaba su formación como estudiante, bajo la tutela de la profesora De Súa, viaja a Caracas, Venezuela, donde realiza presentaciones con el Ballet de Cámara de Nina Novak y el Ballet del Teatro Teresa Carreño. A su regreso a Italia, el coreógrafo Massimo Morricone crea para él *Orfeo*, un brillante solo con música de Gluck, con el que obtendría la aclamación del público y la crítica. Dos nuevos lauros italianos ratificarían su creciente talento: el Premio Especial del Festival Osimodanza y el Premio Leonide Massine, en el Festival de Danza de Positano.

Su carrera internacional tomaría un nuevo vuelo cuando en 1991, después de graduarse en La Habana, con solo dieciocho años de edad, viaja a Londres invitado por Ivan Nagy para incorporarse al English National Ballet, con el rango de Primer Bailarín. En el elenco de la Compañía figuraba también otro cubano eminente, José Manuel Carreño, con quien comparte los roles masculinos estelares en coreografías tales como las danzas polovtsianas de *Príncipe Igor* y *El espectro de la rosa*, de Fokine; *La bayadera* y *Don Quijote*, de Petipa; *Etudes*, de Harald Lander; *Nuestros vales*, de Vicente Nebreda; *Romeo y Julieta*, de Ashton, y *Cascanueces*, de Ben Stevenson, coreógrafo inglés de gran trascendencia en su formación artística posterior. En plena etapa de triunfo, una grave lastimadura en el tobillo de su pierna izquierda lo obliga a dos serias intervenciones quirúrgicas, una en Londres y otra en La Habana, donde convalece durante casi medio año.

En junio de 1993, ya restablecido, pasa a formar parte del Ballet Nacional de Cuba y con él actúa en la capital del país y en Madrid. Ese propio año, invitado por Ben Stevenson, director del Ballet de Houston, viaja a esa ciudad norteamericana, en la que permanece durante un año con el rango de primera figura, cosechando éxitos cada vez más notables.

En 1994 se reintegra al Ballet Nacional de Cuba, con el que actúa nuevamente en España, con un amplísimo repertorio que incluyó, entre otros títulos: *Prólogo para una tragedia*, del canadiense Brian McDonald; *La vivandiere*, de Arthur Saint León; *Tributo a José White*, de Alberto Alonso; *Rítmicas*, de Iván Tenorio; el *Grand pas classique*, de Victor Gsovski; así como las versiones de *El lago de los cisnes* (segundo acto), los *pas de deux* de *Don Quijote*, *El corsario*, *Coppelia* y la versión completa de *Giselle*, realizadas por Alicia Alonso.

De retorno al Ballet de Houston deviene su principal estrella, recibe elogios que lo definen como «el nuevo Nureyev», «el sucesor de Barishnikov», «el cubano volador»; se hacen filmes documentales sobre su vida; es invitado de honor del Ballet Bolshoi, junto a la bailarina Lauren Anderson; recibe aclamaciones en China así como la distinción de *People Magazine*, del estado de Texas, y en Nueva York se hace acreedor del Premio Princesa Grace Kelly, otorgado por la familia real monaguense.

En medio de esos triunfos colosales fue operado en el Houston Medical Center, para extraerle una esquirla insertada en el cartílago del tobillo izquierdo, lo que constituyó para él una terrible tragedia, pues hizo peligrar su futuro como bailarín. Frente a la aguda depresión que sufre por entonces, surgió la fortaleza espiritual que nunca ha dejado de transmitirle su padre, quien le dijo:

Nunca te derrotes. Ser artista conlleva dolores, desarraigos, pero ello vale la pena cuando se es capaz de enriquecer con el arte a otros seres humanos. Esa es tu misión y debes jurarme que

nunca mirarás atrás, sino siempre al futuro.

Guiado por ese sabio consejo del viejo Pedro, enfrentó una dura rehabilitación que posibilitó su retorno a los escenarios cinco meses después, para interpretar la exitosa versión de *Cascanueces*, realizada por Stevenson. Se abría otro nuevo capítulo en su compleja vida, que incluyó actuaciones como estrella invitada del Ballet de Santiago de Chile, donde recibió el Premio Nacional de la Crítica; del Asami Ballet de Tokio, en la Gala Benéfica de Nueva York, y en la Gala por el veinticinco aniversario del Premio de Lausana.

En el verano de 1998 vuelve a unirse al Ballet Nacional de Cuba en una memorable presentación de *El lago de los cisnes*, en el Teatro de los Campos Elíseos, de París, junto a su compatriota Lorna Feijóo, y poco después ingresa en el Royal Ballet de Londres, con el que debuta interpretando *In the middle somewhat elevated*, de William Forsythe. A partir de entonces ha tenido a esa prestigiosa compañía, cuna de la escuela inglesa de ballet, como su propio reino, del cual ha salido para conquistar los más importantes escenarios mundiales: el American Ballet Theatre, de Nueva York, a partir de 2002, y el Ballet de la Ópera de París, en 2004. «Seductor, brillante, irreverente, Carlos Acosta es una estrella... Desde su primera visita se ha apoderado de Nueva York como una tormenta» afirmaría la crítica norteamericana Suki John, en *Pointe*, en 2002; mientras que Clive Barnes, el eminente crítico y escritor inglés diría en *Dance Magazine* en 2004: «Carlos Acosta es ahora uno de los más grandes bailarines clásicos de nuestra era».

Ese propio año Acosta acaparó la atención internacional de manera especial con el estreno de *Tocoro*, espectáculo multidisciplinario, de marcado carácter autobiográfico, que incluyó música en vivo, actuación dramática e inusuales efectos escenográficos, y que marcó su debut como coreógrafo. Estrenado el 15 de febrero en el Gran Teatro de La

Habana, fue llevado posteriormente al Teatro del Saddler's Wells de Londres, así como a escenarios de Austria, Italia y Hong Kong, donde conquistó grandes elogios del público y la crítica, por la enorme carga artística y humana que refleja.

En 2006 la Universidad Metropolitana de Londres le otorga el título Doctor Honoris Causa y al siguiente año el Círculo de la Crítica de Londres lo proclama «el mejor bailarín de la Gran Bretaña» y se le concede el Premio Laurence Olivier de las artes escénicas.

Hito en esa gloriosa carrera constituyó su debut en el *Espartaco* de Grigorovitch, ballet que interpretó en el escenario del Bolshoi en 2008 y ese mismo año en el Covent Garden de Londres y en la Ópera de París, durante las actuaciones de la afamada compañía rusa en esas ciudades. Para concluir el año, en Moscú un prestigioso jurado internacional le confiere el Premio Benois de la Danza.

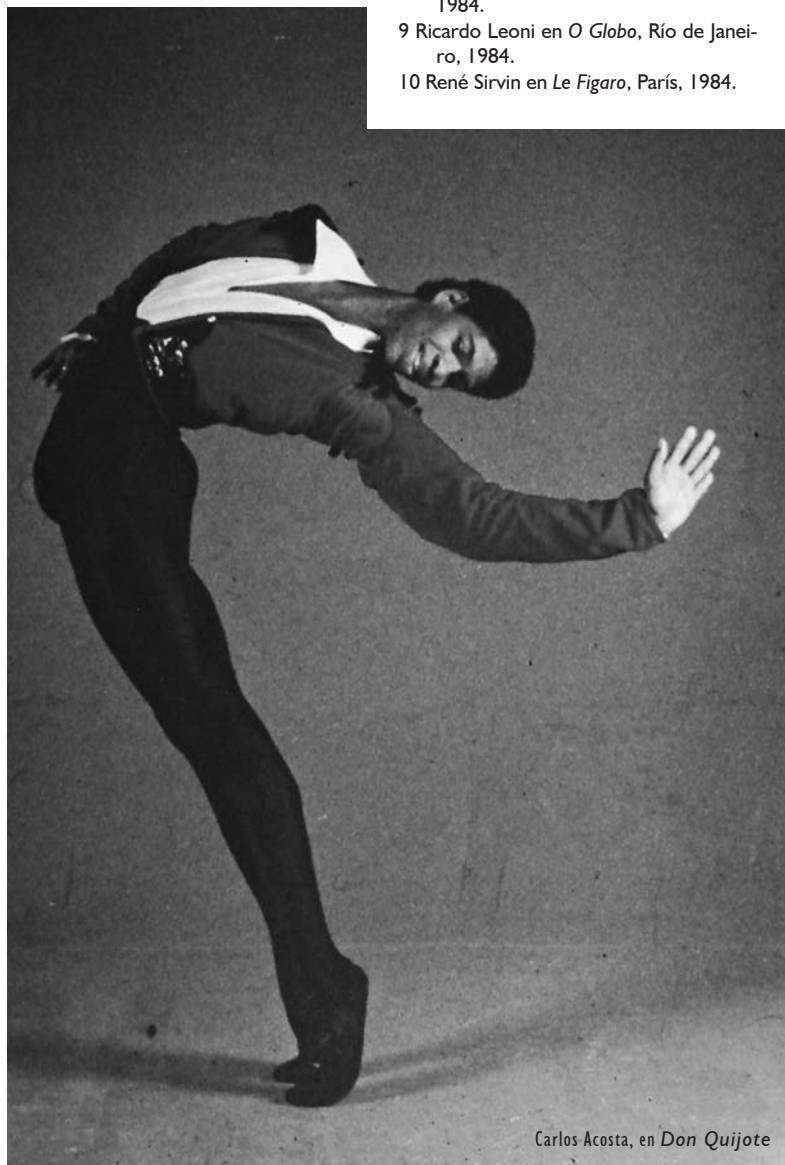
Totalmente cosmopolita en su desarrollo artístico, Carlos Acosta ha permanecido fiel al país donde nació y a los principios de la escuela balletística en la que se formó.

En julio de 2009, como Principal Artista Invitado –rango exclusivo que ostenta de forma incuestionable desde 2003– realizó presentaciones multitudinarias en La Habana durante la visita a Cuba del Royal Ballet de Londres, y sobre la escena del Gran Teatro encabezó, junto a Mónica Mason, directora de la compañía, el merecido tributo hecho a Alicia Alonso, en un gesto cuya simbólica grandeza no escapó a nadie.

En 2010 logró cumplir uno de sus grandes sueños: brindar su arte, de manera directa, en diferentes ciudades del interior del país, para lo cual organizó y encabezó un pequeño conjunto de valiosos músicos y bailarines que, bajo el título *Carlos Acosta y sus invitados*, ofreció presentaciones en los teatros Heredia, de Santiago de Cuba; el Principal, de Camagüey; el Terry, de Cienfuegos; el Milanés, de Pinar del Río y el Gran Teatro de La Habana, en las cuales recibió las más cálidas ovaciones de miles de espec-

tadores. Punto cimero en esos contactos artísticos con su patria significó el otorgamiento que se le hiciera, el 29 de abril de 2011, del Premio Nacional de Danza, galardón que otorga el Consejo Nacional de las Artes Escénicas del Ministerio de Cultura de la República de Cuba.

Si en un triste momento de desánimo y desarraigo, su visionario padre le advirtió que su casa siempre sería su arte, Carlos Acosta tampoco dejó de comprender que este no tenía razón de ser si perdía sus raíces. Para regocijo de todos, así lo ha demostrado.



Carlos Acosta, en *Don Quijote*

NOTAS

- 1 Arnold Haskell en *Prensa Latina*, Moscú, 1973.
- 2 Mario Pasi en *Corrieri della Sera*, Milán, 1979.
- 3 Antoine Livio en *Le Matin Tribune*, Lausana, 1979.
- 4 Clement Crisp en *Financial Times*, Londres, 1979.
- 5 Donna Perlmutter en *Los Angeles Times*, Los Ángeles, 1979.
- 6 Walter Terry: *Alicia Alonso y su Ballet Nacional de Cuba*, Anchor Books, Nueva York, 1981.
- 7 José A. Faro en *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro, 1984.
- 8 Marila Pacheco en *Isto E*, San Pablo, 1984.
- 9 Ricardo Leoni en *O Globo*, Río de Janeiro, 1984.
- 10 René Sirvin en *Le Figaro*, París, 1984.



Danzas históricas de salón: génesis, evolución y trascendencia

Kenia Luz García Cabrera

La danza, como toda actividad humana y como el mismo hombre, es producto de una evolución

RAMIRO GUERRA, *Apreciación de la danza*

SI PROFUNDIZAMOS EN LA génesis del ballet como forma evolucionada de la danza, llegaremos inevitablemente a un hito, el Renacimiento, período histórico de consolidación de danzas de salón cuyo origen, a su vez, se remonta a los bailes populares resultantes del desarrollo del género desde la comunidad primitiva, cuando solo era un ritual mágico-religioso. Proponemos, entonces, para el panorama diacrónico que este ensayo pretende esbozar, un término categorial que se apropia de las diferentes formas en las que han sido conceptuadas las referidas danzas hasta la fecha: danzas históricas de salón.¹

Bajo esta denominación de danzas históricas de salón se agrupan aquellas que se relacionan con eventos sociales en los que constituyen la atracción esencial; se desarrollaron en el contexto de las cortes europeas; se relacionan, por su origen, con el folclor de determinada región, tras sufrir un primer proceso de «estilización», y haberse adaptado a la imagen de las clases socia-

les ricas y poderosas; reflejaban los gustos de las diferentes capas y clases sociales, que marcaron épocas y estilos propios; reproducen en sus movimientos, reverencias y modos de andar las características de su época; siguen patrones abstractos, carentes de imágenes artísticas que continúan tradiciones iniciadas en el medioevo tardío.

Estas danzas tuvieron un segundo momento de representación tras el desarrollo inicial en las cortes y los palacios. Por su forma estilizada se incluyeron en el repertorio de ballet, del cual son fuentes originarias, puesto que han servido de entrenamiento y divertimento a los bailarines y, a su vez, cíclicamente continúan retroalimentándose, sus diseños coreográficos se complejizan, varían las posturas y las formas de conducción de la pareja.

Tras esta breve introducción, se hacen evidentes las potencialidades artísticas de las danzas históricas de salón, según la amplia gama de elementos danzarios originales que las caracterizan, su importancia para la preparación académica de los futuros bailarines así como su integración, variedad y permanencia en el repertorio coreográfico de reconocidas compañías internacionales, entre las que debe destacarse particularmente el Ballet Nacional de Cuba (BNC).

socio-económico que representaba la Edad Media.

El advenimiento del Renacimiento y sus representaciones artísticas hizo necesaria la aparición de un vocabulario más amplio para designar las diferentes expresiones danzarias o tipologías. Aunque rudimentario, este vocabulario permitió que dichas prácticas se mantuvieran vivas, lo que facilitó su desarrollo y replanteo a lo largo del nuevo período (siglos XIV al XVI).

zones religiosas, aunque continuaba sirviendo al esplendor del culto cristiano católico establecido en las iglesias por una vasta casta sacerdotal. No obstante, comenzaba a irrumpir en los palacios de los monarcas, pero con un nuevo sentido: el goce y disfrute estético de las cortes reales.

Esta transformación trajo aparejadas reglamentaciones en las que influyeron de forma decisiva el estilo refinado de la corte, el vestuario de los cortesanos y las características



Minué en *Don Quijote*

El repertorio de las danzas históricas de salón, cuyo origen se ubica en la Edad Media, tiene su representación en siglos posteriores a través de cuatro tipologías con distintos grados de trascendencia en los países de Europa, a saber: el branle, el *bourrée*, la *basse danse* y el rigodón. Tras el análisis de numerosas fuentes sobre arte danzario –tanto textos de referencia como medios audiovisuales–, se ha localizado un profuso grupo, aunque solo dos han podido observarse en medios audiovisuales.

En los comienzos del siglo XIV se inicia el proceso de evolución de la cultura conocido como Renacimiento, cuyas características, desde el arte, significaron el anticipo de una nueva época de la humanidad demostrativa de la inoperancia del sistema

Varios autores coinciden en señalar que entre los siglos XV y XVI, e incluso más tarde, en las cortes europeas a las danzas se les llamaban danzas cortesanas preclásicas o renacentistas. Sin embargo, antes de incorporarse a las cortes, cuando se les consideraba bailes populares, carecían de refinamiento y medida a consideración de ciertas capas de la sociedad y constituían un inconveniente para estas, pues no se ajustaban al gusto y las tradiciones de la aristocracia por provenir de prácticas campesinas, «toscas y grotescas». Hasta entonces, fueron los trovadores y los despreciados prestidigitadores quienes practicaban estos bailes.

Es a partir del Renacimiento que la danza, como el resto de las artes, comenzó a desvincularse de las ra-

propias del baile. De esa manera la danza se fue volviendo imprescindible en la vida social y comenzó a formar parte obligatoria de la instrucción de damas y caballeros, lo que dio lugar al surgimiento del maestro de danza, al que hoy conocemos como coreógrafo.

Este nuevo personaje asumió la tarea de recopilar, estudiar y adaptar las danzas populares, masivas y anónimas, antes practicadas por el pueblo, y llevarlas a la corte, fijar su nomenclatura, la ejecución y las combinaciones de los nuevos pasos que aquellas establecerían. Al presentarse y alcanzar el éxito en las cortes, se les llamó danzas cortesanas y sentaron las bases de la danza teatral.

Como prueba de la importancia creciente de la danza en la época,

puede señalarse que en el siglo xv se destacan Guillermo el Hebreo, maestro célebre en la corte de Pesaro, y el teórico de la danza Domenichini di Piacenza, famoso por la publicación de su libro *Tratado del arte de bailar*. Ambos se movían en las cortes italianas y en sus textos reflejaron la idiosincrasia de la sociedad de su época, en la cual las danzas cortesanas manifestaban mayor variedad por nutrirse de las danzas populares que ellos recogieron y adaptaron.

En los estudios sobre el arte de la danza se reconoce como el primer investigador de la historia del baile en Francia al canónigo Jehan Taboureau, quien escribió bajo el seudónimo de Thoinot Arbeau. En 1588 este autor publicó su importante obra *Orchesographie*, dedicada a la descripción de las diferentes danzas de la segunda mitad del siglo xvi. En esencia, este trabajo validaba el baile de salón francés y recoge las exigencias y los principios danzarios de la época, sobre la base de la cultura del Renacimiento italiano.

En los salones de baile exclusivos de la aristocracia, las parejas en número no mayor de dos comenzaban la danza de acuerdo con las jerarquías de la nobleza reinante, rigor que se suavizará en siglos posteriores, cuando las parejas se posicionarán de una manera más espontánea una junto a la otra. El diseño espacial incluía filas y círculos. La dama danzaba sin mirar al caballero, mantenía su cabeza y mirada bajas, así como sus codos flexionados y las muñecas caídas, por donde el caballero la tomaba solo con dos dedos. Los pasos se realizaban de talón a punta por el uso de los zapatos de punteras retorcidas y las posiciones en *dedans* de las piernas.

A finales del Renacimiento desparecen la espontaneidad, la improvisación y la pantomima y son los maestros de danza quienes, desde ese nuevo oficio, establecen las reglas y fijan las leyes del movimiento. Desde mucho antes del surgimiento del ballet, era habitual que grupos folclóricos procedentes de distintos países recorrieran las cortes europeas. Fue en los salones que el folclor comenzó

a elaborarse, estilizarse y enriquecerse con el trabajo de artistas, coreógrafos y maestros de baile para ser presentado como espectáculo.

La danza espectacular o para la recreación se desarrolló en el Renacimiento y se nutrió de los juglares, las fiestas de carnaval y las danzas pantomímicas, conocidas como *balli*.² En esta época los artesanos tienen contacto con la aristocracia en sus propios salones de baile, donde las danzas folclóricas regionales se alternaban con los bailes tradicionales del lugar de donde estos eran oriundos.

Los maestros de baile partieron de esas formas populares, las transformaron, adecuaron a los medios más elevados del gusto de las clases altas y las convirtieron en creaciones refinadas; luego retornaban al pueblo, cuando estas clases las abandonaban. El baile popular, a causa del profuso grupo de danzas que lo caracteriza, vivifica la danza académica e imita «una reciprocidad de relaciones que unen a la danza académica con el folklore».³

Durante los siglos xv y xvi, en pleno Renacimiento, el ballet floreció como arte en las cortes italianas, pues allí tenían lugar las diversas representaciones de los grandes espectáculos que entretenían a las clases que las frecuentaban. Predominaban las *basses danses*, que no incluían saltos, es decir, el branle, la pavana y la courante, entre otras –todos de procedencia italiana–. El ballet como se le conoce hoy proviene de la Italia renacentista, pero es en la corte de Francia, a finales del siglo xvi, donde se desarrolla.

Los espectáculos bailados en la corte francesa, a finales del siglo xvi, comprendían poesía, música vocal e instrumental, coreografía y escenografía. Autores como el doctor Miguel Cabrera, en su libro *El ballet: apuntes históricos*, consideran como primer ballet el espectáculo conocido bajo el nombre *Le Ballet comique de la Reine*.⁴

Las fuentes consultadas incluyen una pródiga producción de ballets durante el reinado de Luis XIII, profusión que continuó durante el reinado de Luis XIV, ya en el barroco. De igual

forma que los ballets, otras danzas renacentistas subsistieron hasta dos siglos después, como ocurrió con la alemanda y otras reflejadas en el siglo xx por el cine y por algunos coreógrafos de danza contemporánea. Tales son los casos de la pavana del siglo xvi, plasmada en las obras danzarias *España siglo xvi*, de Agna Enters; *Masque*, de Martha Graham y *Pavane pour une infante défunte*, de Kurt Jooss; la volta se puede apreciar en una coreografía del filme *Shakespeare in love* (1998), del director británico John Phillip Madden.

Sobre el surgimiento del ballet y la tradición que le antecedería, Paul Nettle, una autoridad en los estudios del arte danzario, escribió: «El ballet es hijo legítimo del barroco» que surge «de ese inmenso y gigantesco deseo de escenificación que se expresó por primera vez durante el Renacimiento, en los Trionfi –jornadas callejeras, procesiones y aristócratas fiestas», y acotó que, como el ballet, esas festividades también dieron origen a la ópera.⁵

Para justificar la lógica del surgimiento del ballet, Nettle se apoya en Curt Sachs y lo cita:

en el siglo xvii, por primera vez en la historia de la humanidad, se produjo con toda claridad y fuerza un divorcio entre la humanidad culta y activa y la pasiva, entre actuantes y aceptantes, entre artistas y público. Y ese es el motivo por el cual el ballet alcanzó la mayor significación mundial desde Francia y no desde Italia, donde lo encontramos primeramente.⁶

Por ello se hizo necesario que el ballet se vinculara a la labor coreográfica y la dirección escénica del maestro de danza. Este personaje llegó a ser muy importante desde el Renacimiento y su labor se desarrolla en toda su amplitud a lo largo del período siguiente.

En función del perfeccionamiento del ballet, desde el ascenso de Luis XIV⁷ al trono de Francia, se hizo necesaria la formulación de tratados entre las cortes y los maestros.

En ellos se regulaba el ordenamiento de las presentaciones, así como su nomenclatura, se codificaban las reverencias y la realización de diferentes movimientos, como quitarse una capa o un sombrero, los diversos usos del pañuelo, entre otras.⁸

En la corte de Francia, donde se mezclaban nobles, plebeyos y profesionales del arte, se consideraba falto de educación a quien no conociera de baile. Esta confluencia llegó a su máxima expresión en 1653, con la puesta del *Ballet real de la noche*, presentación en la que Luis XIV ejecutó cinco roles, entre ellos el de Apolo.

Muchos de los ballets presentados en la corte parisina fueron creados por un compositor italo-francés llamado Giovanni Battista Lully, músico florentino que desde el arribo del Rey Sol al trono comenzó a laborar junto a este bajo el nombre artístico de Jean Baptiste Lully. Una de las más reconocidas piezas coreográficas de su repertorio es el ballet *Atys*,⁹ típica representación de los espectáculos del monarca.

Es obvio que la relación entre el ballet y las danzas históricas de salón se produce en ambos sentidos. La aparición de estas danzas en los ballets es múltiple, de ellas se deriva el clasicismo académico y, gracias a este, aquellas se complejizan y desarrollan. Esto puede observarse especialmente en la apropiación y el empleo del vocabulario técnico danzario, el uso de su nomenclatura y las terminologías surgidas para los ballets que las danzas históricas asumieron como propios.

Diversas fuentes consultadas afirman que el principal baile en la época de Luis XIV es el referido minué francés (una danza histórica de salón), por haber constituido un modelo del arte del baile de salón por entonces. Los historiadores se refieren a esta danza como «un baile de reyes y el rey de los bailes».¹⁰

Es el siglo XVII el período de transición hacia el desarrollo de la coreografía danzaria, pues a partir de entonces se observa una mayor complejidad técnica. Desde entonces en las danzas históricas de salón apa-

recen las posiciones *en dehors* de las piernas y se incluyen pequeños saltos como *assemblé*, *jeté*, *changement de pié* y el *pas de bourré*, entre otros pasos, así como la utilización de diferentes poses de los bailarines.

En general, el baile de corte en este siglo muestra gran delicadeza, galantería y manierismo propios del arte francés y del resto de los países influidos por su desarrollo cultural. En los salones se respetaban las reglas de etiqueta y, a diferencia de épocas anteriores, la relación de parejas se vuelve más activa durante la ejecución, pues los caballeros prestaban gran atención a sus damas y llegaban a conversar con ellas, quienes se mantenían serenas y hacían pocas gesticulaciones para demostrar dignidad y orgullo. Otra característica que cambia en la manera de relacionarse las parejas de baile es el traslado por el caballero de la dama un poco delante de sí, acción que realizaban tomados de las manos.

Algunas danzas del siglo XVII han perdurado hasta nuestra época, ejemplo de ellas son el minué y la romanesca, que pueden encontrarse en diversos ballets, así como en coreografías de danza moderna o contemporánea. Una sistematización *in extenso* a tener en cuenta aparece reflejada en *Formas preclásicas de la danza* de Louis Horst (1991), obra en la que se hace alusión a la presencia en estas de couranta,¹¹ minué¹² y sarabanda.¹³

En el siglo XVIII en toda Europa imperaba la moda francesa. Debido a la evolución técnica en el ballet, las coreografías de las danzas históricas de salón se tornan más complicadas, pues se incorporan otros saltos, giros, elevaciones en las medias puntas, incluso baterías, así como los movimientos a ejecutarse en posiciones abiertas (*en dehors*), con gran dificultad de coordinación de brazos, cabezas y piernas, lo que requería de una gran preparación.

En el movimiento de los bailarines continuó imperando el estilo rococó, tendencia que se caracterizó por una rebuscada forma de comportamiento danzario. A la importancia del movimiento de los brazos se suma la de

la colocación de las manos y los dedos, así como una mayor utilización de las extremidades superiores en numerosa variedad de posiciones de las parejas.

Las danzas históricas de salón, ejecutadas en las lujosas y refinadas fiestas de la corte, se iniciaron solamente con pasos y saludos de acuerdo con el orden establecido por el maestro de ceremonia, que en este momento, siglo XVIII, permitía al caballero invitar como compañera a la dama seleccionada entre el círculo de conocidos. Mientras la feminidad de la mujer era el centro de atención de la sociedad, entre los hombres imperaba la caballeridad, incluso bailaban con iguales posiciones de brazos que las mujeres, y se movían con gran suavidad y exactitud.

Los bailes los inauguraban los anfitriones de la fiesta, quienes más tarde intercambiaban parejas con sus invitados. El repertorio de danzas comenzaba con un baile ceremonial y le seguían el minué y piezas como la gavota, la contradanza y la polonesa. Con excepción de las dos últimas, que permitían de cuatro a ocho parejas, los bailes eran interpretados solo por tres.

En la primera mitad del siglo los bailes de salón coincidían con los bailes escénicos. Con la Revolución Francesa y el perfeccionamiento del baile escénico, la estilización del ballet como arte profesional independiente provoca un cambio rotundo en las danzas históricas de salón. Estas adquieren un carácter más social y mayor número de personas se incorporan a su ejecución, lo que reclamó el inicio de un proceso de simplificación del repertorio practicado en los salones, y se asignaron los roles técnicos más complicados a bailarines profesionales.

A partir de esta etapa los bailes de parejas comienzan a ceder su lugar a los bailes masivos, como ocurre con la contradanza, que se interpretaba sobre todo en bailes sociales y noches familiares. Su difusión influye en gran medida en la formación de un nuevo comportamiento en sociedad, pues las parejas ya no se integraban según el ceremonial aristocrático.

A esto se une el continuo proceso de perfeccionamiento y desarrollo de otros bailes como la gavota –no la inspirada en la de origen popular, sino en las gavotas escénicas arregladas por maestros expertos.

La Revolución también hace posible la aparición de diferentes tipos de reuniones festivas además de las familiares y aristocráticas. En los espectáculos populares de plazas y calles, la población presenciaba la ejecución de orquestas, pues se acostumbraba a organizar conciertos para el pueblo en los parques de París. Como regla, finalizadas aquellas manifestaciones se iniciaban los bailes acompañados por el repertorio musical compuesto desde el siglo XVI, se ejecutaban diferentes movimientos de sonata y grandes sinfonías del clasicismo musical correspondientes a los siglos XVIII y XIX.

A partir del análisis de las fuentes impresas y audiovisuales, han podido percibirse tres vertientes distintas en la danza europea anterior al siglo XIX: las danzas populares o folclóricas, las danzas históricas de salón (danzas cortesanas) y las representaciones escénicas (como el ballet).

El desarrollo del arte danzario anterior a la Revolución Francesa propicia la aparición de géneros musicales de gran importancia que con el transcurrir del tiempo llegan a tener su propia independencia creativa; ello puede ser ejemplificado en un caso significativo como es el minué, del que se indica:

En su origen fue un baile de carácter ligero de los campesinos de Poitou; hacia 1600 se introdujo en los salones y escenarios de la corte de Francia y, después de haber hecho bailar durante más de un siglo a los cortesanos de toda Europa, mostró sus formas más acabadas dentro de la sonata clásica de Haydn y Mozart.¹⁴ Más allá de las contradicciones entre las diversas fuentes, prevalece la lógica histórica que permite apreciar el ingreso a las cortes y/o la permanencia de determinadas danzas históricas de salón durante el siglo XVIII. La investiga-

ción sobre el repertorio vigente hasta nuestros días abarcó el estudio de una muestra de ballets recogidos por medios audiovisuales, mientras la referencia a coreografías de danzas modernas son recogidas por Louis Horst.¹⁵

Como resultado de la labor de los maestros y la obra artística de la Real Academia de Danza, en el siglo XIX se inicia la ejecución teatral de ballets que han sobrevivido hasta nuestros días, como es el reconocido *La fille mal gardée*,¹⁶ cuya coreografía ha sido acreditada con la inclusión en la partitura de una giga. Permite apreciar la importancia de las danzas históricas de salón desde el surgimiento del ballet. En esta pieza, como se supone debió haber ocurrido con otros ballets de la época, las danzas populares y otras costumbres del pueblo son esgrimidas a lo largo del guión para la crítica a la nobleza y a sus rígidas normas de etiqueta.

A finales del siglo XVIII, con la Revolución Francesa de 1789, ascendió al poder la clase burguesa que derriba, desde sus cimientos, al régimen feudal e instaura la forma capitalista de producción. Con este cambio radical se inicia la Historia Contemporánea.

Ramiro Guerra señala que

a diferencia del Renacimiento, en que las altas clases eran protectoras y divulgadoras de la cultura, la clase dominante en esta etapa (siglo XIX) fue eminentemente mercantilista, al constituir su ideología básica la de ganancia sin límites del dinero.¹⁷

La burguesía relega a los artistas y por ello propicia el florecimiento de la danza de entretenimiento, en detrimento del verdadero cultivo del arte danzario en general, lo que no sucedió con el ballet, ya que los burgueses lo fomentaron y convirtieron en uno de sus pasatiempos más frecuentes.

El propio autor reconoce:

la danza académica, constituida con la denominación de ballet

clásico como forma artística, encuentra en el estilo romántico una gran afinidad con sus logros de imponderabilidad que superan el dominio de la técnica.¹⁸

Coinciden elementos generales del romanticismo en arte con el estilo romántico del ballet, pues este admitía aquellas representaciones artísticas en cuyos argumentos se incluyesen y abundaran mundos y personajes fantásticos o extraterrenos, cisnes encantados y sílfides, entre otros.

Como consecuencia del éxodo de población rural a las ciudades, la danza folclórica europea –fundamentalmente la de origen campesino– pasa a un segundo plano. Esta situación favorece el desarrollo, la permanencia y nuevas formas de ejecución de las danzas históricas de salón, como ocurrió con la polonesa, que desde entonces fue seleccionada para iniciar los bailes aristocráticos y alcanza su máximo esplendor en la primera mitad del siglo.

En esta época se acostumbraba a ejecutar determinadas danzas históricas de salón, como la gavota, el tampet, el matredur y, en muchas ocasiones, el minué. Estas modificaciones su forma de ejecución y variaron algunos de sus movimientos, según las costumbres de moda.

Por las razones históricas antes expuestas, comienza la incorporación masiva de danzas populares al repertorio de los salones de la nobleza. Esto provoca que la corte francesa pierda la posición rectora en cuanto al arte danzario de moda.

Por las mismas razones que posibilitan la incorporación de múltiples danzas populares en el repertorio del siglo XIX, este se diversifica y aumenta el número de ejecutantes que bailan en los salones; el diseño espacial adquiere entonces mayor importancia y disminuye la rigidez de la etiqueta danzaria, hasta ese momento dictada por los maestros.

La incorporación de danzas populares lleva a que por primera vez el conjunto de las danzas históricas de salón adquiriera elementos improvisados,

movimientos rápidos y de carácter ligero, desconocidos hasta entonces. Surge una serie de bailes de menor duración y composición obligatoria, que resultan, por ende, de más fácil ejecución y cuyas variantes se difunden por toda Europa.

La práctica danzaria facilita la transformación del conjunto de movimientos habituales, los que se hacen más sencillos y están compuestos generalmente por pasos y en raras ocasiones por saltos. Se observa la desaparición de las poses amaneradas y rebuscadas del siglo anterior y los brazos no juegan el importante papel coreográfico de antaño, por lo que casi siempre permanecen a los lados del cuerpo o en posiciones de baile social (abiertas o cerradas), que facilitan una relación más cercana. La práctica de las reverencias de hombres y mujeres se diferenciará por razones de género, edad y estatus social.

Ramiro Guerra resume la conjunción danza-música alcanzada a lo largo del siglo XIX:

A partir del siglo XIX, la danza se constituyó en una imagen plástico-visual del elemento abstracto, que es la textura sonora de la música. Las frases musicales tuvieron su equivalente danzario y, producto de esta práctica, la

danza se convirtió en un arte independiente de la música.¹⁹

A finales del siglo XIX, el desarrollo del arte danzario se caracteriza por la culminación del proceso de incorporación de las danzas que conforman el conjunto que hoy se estudia como danzas históricas de salón. En un primer momento habían estado vinculadas al folclor regional y más tarde fueron asumidas, progresivamente, como danzas palaciegas desde la etapa del Renacimiento (siglo XIV al XVI), y por ende constituyeron la base del desarrollo del ballet clásico, momento a partir del cual se establece una retroalimentación entre ambas manifestaciones.

Entre las danzas más reconocidas en la etapa se encuentra el vals austriaco, que desde los salones se incorporó a la escena en numerosos ballets y especialmente en operetas, y cuya esencia alegre lo hizo primar en el repertorio de las más importantes festividades y conmemoraciones de Europa. Otras danzas históricas de salón que trascendieron su tiempo en los teatros fueron la mazurca,²⁰ la polka²¹ y la polonesa.

La incorporación de danzas procedentes de países como Austria, Alemania y Hungría, o de una extensa región como la eslava, hizo que Fran-

cia dejara de constituir el centro que regía la moda danzaria desde el siglo XVI. A ello se une el paso a un plano inferior de la nobleza y, con esta, la declinación del esplendor de sus salones en cortes y palacios, lo que posibilita que se conserven y estilicen en nuevas condiciones y medios. Se destaca entre estos el repertorio coreográfico de las compañías de ballet que se iban creando. Ello sucede paralelamente a la manifestación de un interés generalizado en Europa por las danzas históricas de salón, se propicia la creación de aulas especiales de baile bajo la conducción de maestros profesionales, que en una primera etapa fueron, en su mayoría, franceses.

Las tradiciones del baile popular se transmitieron oralmente de generación en generación, razón por la cual tantos detalles de la esfera del arte danzario popular han sido olvidados. En cambio, los bailes de salón en las cortes sí tuvieron sus cronistas, que resaltaron la influencia del baile popular en una u otra danza histórica de salón. A partir del siglo XVI ya aparecen los cronistas y desde principios del siglo XVIII todo lo que se bailaba en la corte de París era bien acogido en los salones de otros países, lo que ha dejado una huella en la historia del arte danzario y ha favorecido el conocimiento actual de estas danzas.





NOTAS

- 1 Ante la ausencia de una concepción general sobre las danzas de salón y las danzas históricas, con vistas a un estudio de su presencia en los repertorios de diferentes compañías de ballet en el mundo, se hizo necesario establecer una sistematización histórica, tarea que llevó a la elaboración de una categoría definitoria de las danzas que, provenientes de la cultura popular tradicional, en su proceso de desarrollo y academización hicieron posible el surgimiento del arte del ballet. La resultante periodización de las danzas históricas de salón está recogida en la investigación en desarrollo de Kenia Luz García Cabrera: «Análisis histórico-artístico de las danzas históricas de salón (DHS) y su presencia en el repertorio del ballet internacional», tesis en opción a la categoría de Doctor en Ciencias del Arte, Instituto Superior de Arte, La Habana, inédita.
- 2 Los *balli* estaban vinculados a los *intermezzos* y los ballets de corte.
- 3 Sergio Lifar: *La danza, Siglo XXI* Editores, Buenos Aires, 1952, p. 239.
- 4 *Le Ballet comique de la Reine* fue estrenado el 15 de octubre de 1581, en el palacio de Petit Bourbon, en París, bajo el reinado de Catalina de Médici con motivo de la celebración de la boda de dos miembros de la corte francesa. Fue el primer ballet con características de representación teatral y el más famoso de los presentados en la época, pues reflejaba la política, costumbres e intrigas amorosas.
- 5 Paul Nettl: *La música en la danza*, Editora del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, [s. a.], p. 182.
- 6 *Íd.*
- 7 Luis XIV (1638-1715), además de haber sido rey de Francia, fue un excelente bailarín. La historia de la danza lo reconoce como el Rey Sol por la representación de este papel en el *Ballet real de la noche*, obra estrenada en 1653. Desde muy pequeño fue aficionado a los espectáculos de ballet y en 1651, con solo trece años de edad, inició su participación en los ballets de corte.
- 8 Curso «Adiestramiento de danzas de salón», impartido por la especialista Nor María Olaechea Juárez, Instituto Superior de Arte, La Habana, 2000.
- 9 Se puede observar en la variación de *Atys, Danzas de corte*, producido por Geoff Dunlop y Jane Alexander, Thirteen/WNET en asociación con RM Arts y BBC-TV, 1993.
- 10 N.P. Ivanovski: *Bailes de salón. Siglos XVI-XIX*, Pueblo y Educación, La Habana, 1983, p. 41.
- 11 En las piezas de danza *Course*, de Martha Graham y *New Dance*, de Doris Humphrey.
- 12 El minué es parte de la coreografía de los ballets *Giselle*, *Don Quijote* y *Bella durmiente*; de la obra de danza *Alcina Suite*, de Doris Humphrey y Charles Weidman, y de la ópera *Don Giovanni*, de Brian Large.
- 13 *Sarabanda* y *Tragedia inmediata*, de Martha Graham; *Sarabanda para los muertos* y *Sarabanda para los vivos*, de José Limón; *Estudio sobre una Borgia*, de Bertha Ochsner y *Sarabanda*, de Hanya Holm recogen variaciones de esta danza.
- 14 Carlos José Gosálvez: *La danza cortesana*, en la Biblioteca Nacional, Imagen, Sebastián Gómez, Madrid, 1987, p. 2.
- 15 Louis Horst: *Formas preclásicas de la danza*, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971.
- 16 *La fille mal gardée*, ballet-pantomima en dos actos y tres escenas, con libreto y coreografía de Jean Deauverbal, fue estrenado en Burdeos en 1789. Es la obra más antigua de las que se conservan en el repertorio de las compañías de ballet del mundo y tiene el mérito histórico de haber sido la primera que llevó críticamente a la escena del ballet el contexto social de una época, y las problemáticas del hombre como individuo y parte de una sociedad dividida en clases.
- 17 Ramiro Guerra: *Apreciación de la danza*, Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 57.
- 18 *Ibíd.*, p. 61.
- 19 *Ibíd.*, p. 134.
- 20 En los ballets *Paquita* y *La bella durmiente*.
- 21 Incluida en una puesta en escena de la opereta *El murciélago*, de Roland Petit y en *Explosions Polka*, de Frederick Ashton.



Lourdes Cajigal: Créeme si te digo que soy feliz

El Rosal

FOTOS: CORTESÍA DE VLADIMIR PERAZA DAUMONT

Juan Arce Saavedra
Vladimir Peraza Daumont

GRADUADA DE BAILARINA DE danza moderna y folclórica en la Escuela Nacional de Arte, allá por el año 1975, la maestra Lourdes Cajigal decidió hablar con nosotros acerca de sus experiencias en treinta y cinco años de vida profesional ininterrumpida. Esta conversación no tendría sentido si nos limitáramos a hacer un recuento de su trayectoria. Pensamos que su devenir artístico en la danza contemporánea cubana nos sirve para entender los procesos que hoy acontecen. También las propias preocupaciones actuales de la profesora, bailarina y coreógrafa pueden servirnos para argüir el rumbo que esta manifestación escénica seguirá en los próximos años.

No me arriesgo al afirmar que Lourdes Cajigal es una de las artistas cubanas dedicadas a la danza contemporánea en todas las variantes profesionales. Eres conocida por ser una bailarina de mucha limpieza técnica, tus relevés y balances son recordados por todos los que te han visto bailar

y también por tus alumnos. Eres una profesora que se ha dedicado a la enseñanza de la danza desde el nivel preelemental hasta el nivel superior y profesional. Eres una coreógrafa que ha compuesto principalmente para niños, pero también para profesionales. Nadie pone en duda tu capacidad investigativa y se sabe que posees uno de los archivos más completos sobre la danza prerrevolucionaria. ¿Cómo se define a sí misma Lourdes Cajigal?

Ante todo soy una ferviente enamorada de la danza. Tuve la suerte de que mis profesores hayan sabido inculcarme esa pasión, ese amor sin límites, y también creo que he tenido la inteligencia para saber que ese amor inculcado debía ser devuelto a los que vendrían después. Pude haberme quedado como bailarina en Danza Contemporánea de Cuba, no partí de la Compañía porque me sintiera mal o porque no tuviera condiciones, posibilidades y condiciones técnicas. Me fui a enseñar porque quise, porque era lo que quería hacer

en ese momento, quería ser profesora. Pero nunca dejé de bailar. Cuando Lorna Burdsall creó Así Somos, continué enseñando en la Escuela Nacional de Danza a la vez que bailaba en el grupo, sin cobrar nada, pues en ese momento no estaba oficializado. Es decir, siempre fui una maestra que bailaba. Pero si la danza me llevó a la enseñanza, el ser maestra, tanto de las escuelas de arte como de compañías profesionales, fue lo que produjo que yo compusiera coreografías y estas dos actividades me llevaron a la investigación. No obstante, todavía me siento como en el momento en que adopté la decisión de dejar la Compañía Nacional. Todavía, después de treinta y cinco años de trabajo ininterrumpido, me siento maestra, una maestra que baila, que compone coreografías y que investiga. Desde muy temprano fui una estudiosa del movimiento, aprendí sobre mi cuerpo y analizaba el de mis compañeras, lo cual me aguzó «el ojo» para con los demás y posibilitó que me adelantara técnicamente. No fui de grandes condiciones físicas pero sí muy limpia, exacta. Por mi pequeña estatura, hice

predominar la fuerza muscular, de ahí el virtuosismo de relevés, equilibrios, saltos, movimientos rápidos. El hecho de amar lo que hacía me exigió la necesidad de decir entregando toda el alma, de decir desde muy dentro y preocuparme después por el acabado. Esa fue una época histórica, en la que lo más importante en la danza era el espíritu, muy alejado de la acrobacia espectacular que vemos hoy. Ahora encontramos bailarines con un cuerpo muy preparado, pero vacíos de alma; no nos dicen nada: grandes complicaciones técnicas sin la fuerza interior de antaño. Soy defensora, y he seguido esa línea en mis coreografías, de expresarme con economía de movimientos y con el uso de un tiempo que me introduzca dentro del bailarín y del espectador. Soy maestra de cuna, adoro estudiar los cuerpos y buscar todos los vericuetos necesarios para lograr el objetivo. No encuentro cuerpo imposible de trabajar. Si hay amor, si hay «bomba», tomo partido para desarrollarlos.

¿No crees que dedicarte a tantas zonas de la danza a la vez haya impedido que se te conozca más por el gran público no especializado?

Puede ser cierto pero no me preocupa. Si me hubiera interesado la fama, no dudes que hoy sería muy famosa, pero no maestra. Los maestros formamos a bailarines que, después, pueden ser coreógrafos importantes y, sin embargo, somos olvidados. Pero no sufro por eso. Me siento feliz cuando leo el currículum de un gran bailarín y veo que coloca mi nombre como uno de sus profesores, o me agradece su formación en una entrevista. Por supuesto, quizá no sea modestia, quizá sea que yo también he sentido los aplausos del público cuando finaliza uno de mis espectáculos. Pero puede que alguien me cuestione como coreógrafa y podría tolerar el cuestionamiento; sin embargo, nadie puede cuestionarme como maestra, a pesar de que somos desconocidos por el gran público no especializado. Cuando quise ser gimnasta, lo logré, y me convertí en máxima acumuladora y obtuve medallas de

oro. Si después no continué fue por cuestiones extradeportivas a las que no vale la pena dedicar tiempo ahora. Estaba en plenitud de facultades, aunque no tenía un cuerpo dotado con condiciones excepcionales, y a pesar de un accidente en la escuela al campo que llevó tres cirugías y casi un año con un yeso en todo el brazo derecho. Tuve que imponerme contra mi cuerpo, tuve que entrenar mucho. Esa es la historia de mi vida en la danza: una de luchas; pero no es la historia de mi vida, sino la de la danza en sí. Nunca me he conformado con lo obtenido, siempre he puesto mis prioridades en función de lo que me gusta hacer, no en función del reconocimiento. He sido muy segura y todos saben que cuando definiendo mis puntos de vista lo hago sin pretender agradar a los demás. Mi generación es deudora de Ramiro Guerra, de Lorna Burdsall, de Elfrida Malher. Ellos fueron mis maestros y de ellos no solo aprendí los elementos técnicos de la danza sino también su ética.

Eres graduada de la primera promoción de la Licenciatura en Arte Danzario del Instituto Superior de Arte. ¿Esto tiene un alto significado para ti?

Me gradué en 1992. Hice la carrera en medio de situaciones personales muy difíciles. Era soltera y mi hijo tenía un año y medio, mi madre estaba enferma, de hecho falleció en 1993, un año después de graduarme. Las clases eran de lunes a jueves de siete a once de la noche. Tuve que hacer un gran esfuerzo. La primera promoción de cualquier carrera siempre es muy importante, tanto para los que estudian en ella como para los profesores. Casi siempre es un programa que se va haciendo sobre la marcha y donde los propios estudiantes aportamos al desarrollo curricular de la especialidad, al lado de los maestros, que son nuestros colegas. En mi caso, cuando estudiaba en el ISA, la labor pedagógica del profesor Luis Felipe Rodríguez Isla, quien después fue mi tutor en la tesis de grado, propició que pudiera sistematizar mis investigaciones. También el ISA favoreció un mayor acercamiento al maestro Ramiro Guerra.

Él tuvo la gentileza de apoyarme y, gracias a su empeño, al fallecer Gerardo Lastra heredé todos sus archivos y materiales visuales. La colaboración con Ramiro se mantiene en la actualidad, se ha convertido en una intensa amistad sembrada en el más profundo respeto profesional y en un gran cariño. Realmente pienso que me destacó en el área de investigaciones, por eso durante mucho tiempo he impartido metodología de la investigación artística en el ISA.

Pero tu labor investigativa no se limita al ISA.

Por supuesto que no. En 1995, por ejemplo, comencé una investigación sobre la enseñanza de la danza en las primeras edades, que me llevó a la creación del grupo Así Somos II, también conocido como Así Somos Infantil. Junto a la de la danza cubana en el período prerrevolucionario, es la investigación más acabada que he realizado, en la que elaboro y pongo en práctica un método y un programa de estudios de danza creativa para niños y niñas entre los cuatro y los doce años, y un sistema que parte de los juegos tradicionales para la creación coreográfica en esas edades. Es, sin lugar a duda, mi más completa investigación y mi más completa labor como maestra y como coreógrafa. Es la unión casi perfecta de teoría y práctica artísticas.

Ya no trabajas con niños.

No trabajo con niños porque actualmente esa labor no es interés del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, y pienso que la magnitud de mi trabajo no debe ser auspiciada por otra institución además de esta.

¿Crees que eso se deba a que se considere el trabajo con los niños como un arte menor?

No. Conozco a muchas personas con determinado poder de decisión que disfrutaron mucho mis espectáculos para niños, o que, al menos, pudieron advertir sus valores, sus búsquedas. No tengo ese complejo. Durante muchos años realicé un montaje en la Sala Avellaneda del Teatro

Nacional de Cuba con una hora y media de duración y más de cien niños en escena. Ellos solos conducían todo el espectáculo de principio a fin sin telones ni presentadores. Eso no es un arte menor. Pero sobre todo, era un espectáculo producto de una investigación, donde se iban probando algunos resortes de manera muy consciente. La producción era mínima y las condiciones eran las que podía ofrecerme el teatro, es decir, pocas. Yo no hacía un espectáculo



Lourdes Cajigal en clase

para complacer a los padres de los niños; era un resumen investigativo en el que se enlazaban los estudios internacionales más actualizados sobre el tema, con mis propias indagaciones, ya que no tenía referentes en el país. Algunos espectáculos funcionaron más que otros, pero siempre los niños aprendieron a comunicar con su cuerpo, como dije en un artículo: «a sentirse en escena como un universo en eclosión en medio de la más rotunda felicidad, sin dejar de ser ellos mismos, sin dejar de ser niños». Algunos de ellos hoy son bailarines y otros no, pero estoy segura de que todos, cuando se enfrentan al hecho danzario, sea como intérpretes o como

público, lo hacen de una manera más aprehensiva gracias al tiempo que pasaron en Así Somos II.

Precisamente por lo investigado sobre la creatividad muchos pensaron que ese sería el tema de tu tesis de Maestría en Artes cuando la defendiste en el pasado año 2009. ¿Qué te motivó a hacer el trabajo sobre Así Somos?

El 5 de enero de 2009 me diagnosticaron cáncer de mama y el día treinta de ese mes fue la cuadrantectomía y la mastoplastia. Eso hizo que el año se convirtiera en un período de introspección donde el sentido de la fragilidad de la vida se te hace muy evidente y donde te das cuenta de que en un instante el pasado y el futuro se juntan en el presente. Ya Lorna Burdsall estaba muy enferma, de hecho falleció el 28 de enero de este 2010 y de pronto me di cuenta de que me convertía en la única fundadora de Así Somos que aún se mantenía activa en el grupo. Más allá de cualquier alarde académico pensé que lo más importante era ofrecer mi propia visión sobre el proceso creativo de Así Somos y sobre Lorna. Los que habían escrito sobre el grupo siempre lo hicieron desde una perspectiva histórica, yo me propuse hacerlo a partir de mi experiencia vivencial, teniendo en cuenta las etapas de creación independientemente de la cronología coreográfica. Este ejercicio teórico puede aportar a la investigación artística porque demostré que en el grupo existen tres etapas de creación: Así Somos, Así Somos I y Así Somos II. Lo interesante de este análisis es que las etapas se superponen temporalmente, solo se diferencian por las obras que las componen independientemente del año en que fueron realizadas. Ahí está la tesis y quizá se convierta en un libro. No dejé de trabajar, incluso preparé un espectáculo que estrené en el teatro Mella y que repondré pronto. La enfermedad se me diagnosticó cuando recién había llegado de México a finales de diciembre de 2008, y a principios de enero de 2010, ya rehabilitada, volví a trabajar a México. El año 2009 queda acotado entonces espacialmente

como el año en que defendí mi tesis de Maestría en Arte sobre el proceso creativo de Así Somos, monté el espectáculo *Simplemente otras dimensiones*, pero sobre todo, como el año en que, por primera vez, me detuve a pensar sobre mí misma, sobre el transcurso de mi vida, sobre las cosas que hice o dejé de hacer, sobre mis prioridades existenciales y laborales actuales. Créeme si te digo que soy feliz. Esa felicidad me acompañó a México y me acompaña ahora, una vez arribada a Cuba.

¿La investigación de la creatividad queda pendiente para el doctorado?

Cuando el Dr. Eduardo Morales se enteró de que estaba cursando la maestría me dijo que yo tenía currículo suficiente para ir directo al doctorado. Sé que la investigación hecha cubre perfectamente las exigencias para una tesis que me convertiría en Doctora en Artes, pero en aquel momento no le hice caso y ahora francamente no me interesa acumular títulos o categorías científicas. Quizá esa investigación quede pendiente para otro libro.

De todas las artes es la danza la que marcha con el mito de una feroz y muchas veces desleal competencia. ¿Estás de acuerdo con esta opinión?

Ese mito acompaña a la danza porque es, de todas las artes, aquella en la que el artista envejece antes que los demás. Un buen actor siempre podrá desempeñarse aunque tenga ochenta años, porque no todos los personajes son jóvenes y bellos. Los escritores mejoran con la madurez. Los músicos pueden interpretar sus instrumentos sentados, aunque no puedan mantenerse en pie. La voz languidece mucho más tarde y muchos cantantes la van perdiendo a la vez que ganan en técnica y oficio. Los bailarines entrenan su cuerpo para un número muy limitado de años, por eso deben empezar a bailar a más tardar a los dieciocho años, porque ya a los treinta y cinco han perdido facultades. Algunos somos coreógrafos y entonces nos montamos aquellos elementos técnicos y expresivos

que, por el conocimiento de nuestro propio cuerpo, sabemos que todavía podemos hacer. Pero existe solo un reducido grupo de bailarines que son coreógrafos. Entonces la competencia por alcanzar protagonismo se vuelve implacable, sobre todo en las grandes compañías, aunque esto depende mucho de la dirección.

Por supuesto, he resistido la ponzoña de la envidia, de la hipocresía. Por supuesto, he tenido que padecer la mediocridad de algunos cuadros o funcionarios, muy pocos realmente, pero esas cosas te van formando. Cuando dejé de ser profesora de Técnica de la danza en la Escuela Nacional de Danza, pensé durante mucho tiempo que se debía a la falta de sensibilidad de la Dirección o de la Subdirección de Especialidad. De cualquier forma, hubo insensibilidad e incapacidad. Pude haber batallado, pude haberme impuesto con mi trabajo y no lo hice. La esencia era que yo misma no tenía interés por luchar esas ocupaciones. Con el tiempo me he dado cuenta de que si yo quería seguir desarrollándome tenía que dejar la ENA y no podía enrolarme con Espectáculos [Escuela de Espectáculos]. Pienso que los artistas se hacen incómodos cuando están en un nivel superior al que molestan, por lo tanto, hay que acoplarse a ese otro nivel.

Entré a trabajar en la Escuela de Espectáculos cuando mi hijo empezó a estudiar allí, y lo hice, justamente, porque estaba preocupada por el nivel técnico que él podría alcanzar. Armando se fue antes y yo esperé a que mi hijo, Alfredo Maseda Cajigal, se graduara. Quizás eso contribuyó a que él pudiera desarrollarse tan bien bajo la tutela de Cristi Domínguez en el Ballet de la Televisión Cubana, donde era ya coreógrafo antes de radicarse en España. La Escuela de Espectáculos como institución independiente ya no existe.

Con la ENA es diferente, nunca me he desvinculado de ella. Estoy cuando se actualizan sus planes de estudio o cuando imparto seminarios nacionales a los profesores de las diferentes escuelas de danza del país. No pienso abandonar la ENA, incluso en

mi testamento está recogida, como última voluntad, que al morir yo sea incinerada y que mis cenizas se esparzan en sus bellos jardines, los que me rodearon en mi formación como artista.

Solo estuve ausente de la ENA en el año 1982 porque me dieron la tarea de fundar la Escuela Provincial de Danza en Santiago de Cuba. Viví allí un año completo, impartí las asignaturas de la especialidad y formé al claustro de profesores para, una vez en marcha la escuela, regresar nuevamente a La Habana. Guardo muy buenos recuerdos de los momentos vividos allí.

Siento que en el competitivo y desleal mundo de la danza yo he cosechado más amigos que enemigos, a cada rato asoman arribistas y oportunistas, pero eso es normal y no hay que darles mucha importancia porque lo que realmente vale siempre sale a flote y ellos se desmoronan solos, no están en el corazón de nadie. Siento que estoy en el corazón de muchos alumnos, de muchos bailarines, de muchos profesores de danza, de coreógrafos y, por supuesto, en el alma del público que me ha visto bailar y ha disfrutado mis espectáculos.

Como bailarina has interpretado cuarenta y nueve obras con Danza Contemporánea de Cuba y Así Somos. Has compuesto cien coreografías, con niños y con bailarines profesionales, que se han estrenado en las principales salas del país. ¿De qué modo la labor de bailarina complementa la labor de coreógrafa?

En todos los espectáculos para adultos que he compuesto siempre he incorporado, al menos, una coreografía que yo interpreto. En *Desesperaciones aparentes*, por ejemplo, bailé con Isbert Ramos, Primer Bailarín de Danza Contemporánea de Cuba, también alumno mío, el dúo *Amorosa anticipación*, basado en el poema homónimo de Jorge Luis Borges. En *La dama y la escalera* interpreté a La Dama en un solo de gran complejidad técnica. En *Simplemente otras dimensiones* compuse el solo *Foto de familia* como si fuera a bailarlo yo pero,

lógicamente, en estos momentos ya no puedo hacerlo y lo interpreta otra bailarina mucho más joven. Bailo en este espectáculo lo que mi cuerpo me permite, porque tengo la prerrogativa de que yo misma soy la coreógrafa. En ese sentido la coincidencia entre el intérprete y el compositor es muy saludable. No obstante, nuestro grupo se ha caracterizado desde su fundación en 1981 por una estética casi minimalista que hace mucho hincapié en la economía de movimien-



Trilces

tos. Nunca atraemos la atención del público por un alarde técnico o un derroche cinético. Siempre hemos usado el movimiento preciso, necesario, lo que me permite irradiar al espectador justamente lo que puedo hacer. Pero esto no se relaciona con deficiencia física: es directamente proporcional a nuestro presupuesto estético, independientemente de mayores o menores posibilidades corporales. Las etapas *Así Somos* y *Así Somos I* se corresponden con obras creadas por Lorna y la de *Así Somos II*, con las creadas por mí dentro del grupo. Como puede apreciarse, estas etapas coincidieron integralmente. La de mi desempeño creativo se

diferencia de las otras no solo por el contenido de las coreografías sino porque utilizo a intérpretes que son profesionales en su campo. Los bailarines, los actores, los músicos son egresados de la academia o evaluados y, aunque todavía me interesa mantener el sentido del movimiento indispensable, cada uno hace lo que mejor sabe hacer. El reto está en que ese nivel diverso de especialización de los ejecutantes armonice como un todo único dentro del espectáculo. Por otra parte, siempre parto de un libreto a modo de drama que escribe mi asesor teatral, Vladimir Peraza Daumont, quien además es el director asistente del grupo y mi mano derecha en todo momento.

¿Qué tipo de espectáculos ofrece hoy Así Somos?

Así Somos es consecuente con su historia y hoy continúa haciéndola. Desde el año 1981 usamos la tela de los paracaídas, porque es inagotable el poder de sugerencias que tiene, según han advertido varios coreógrafos, directores teatrales y diseñadores que la han utilizado después de nosotros. En la actualidad me parece que nos hemos acercado más al expresionismo, y quizá estemos haciendo una de las múltiples variantes de la danza-teatro. El término de danza alternativa para nosotros no es obsoleto, en el sentido de que es una alternativa al espectáculo danzario dominante; sobre todo, es una alternativa al virtuosismo técnico injustificado, al «moverse por moverse». No me refiero al abstraccionismo. Tengo varias obras abstractas que solo adquieren carácter narrativo en el contexto del espectáculo, como *Trilces*, por ejemplo. Me refiero a moverse sin saber para qué. Los elementos de multimedia que utilizamos no solamente pretenden crear atmósferas de gran plasticidad, como quizá ocurría en las etapas anteriores del grupo, sino que se vinculan al espectáculo porque forman parte indispensable del discurso coreográfico, independientemente de la relación directa que estos medios puedan establecer con los intérpretes.

Tu huella ha quedado en varios países, pero sé que México ocupa un sitio especial para ti. ¿Por qué?

México siempre ha sido importante para los cubanos, allá nos quieren, nos respetan. Me siento muy bien trabajando en el estado de Campeche. Particularmente el Instituto Campechano acoge a los cubanos como parte de su claustro de posgrado, siempre reconoce el trabajo que realizamos y valora altamente el conocimiento que les ofrecemos. Los alumnos están ávidos por aprender y nos devuelven un cariño y una amistad que perdura. Por otra parte, he sentido la preocupación de las autoridades del Estado por desarrollar la danza profesional. Podré discrepar de algunos métodos, pero no me toca cuestionarlos; ellos sabrán encontrar el camino certero porque tienen la voluntad de hacerlo. Yo siempre estaré dispuesta a apoyarlos año tras año, no solo porque haya establecido nexos casi familiares con muchos campechanos sino, sobre todo, porque se lo merecen.

¿Cómo valora Lourdes Cajigal la danza contemporánea que se hace en Cuba hoy?

Hacer la valoración que me pides es imposible, centrándome en una respuesta. Quizá únicamente pueda referirme a algunos aspectos que me inquietan. Hoy la danza contemporánea, como toda la sociedad, sufre las consecuencias heredadas del Período Especial. Hay dos muy visibles: la escasez de recursos y la otra, que me parece la más penosa, es que las compañías se han quedado sin relevo natural por la enorme cantidad de bailarines y hasta de renombrados coreógrafos que han emigrado. Me refiero a emigración hacia La Habana y hacia el extranjero. En las compañías cuyos directores continúan trabajando en sus provincias o en Cuba, estos han tenido que enfocarse en una constante formación de intérpretes, que después emigran, y entonces empezar a formar de nuevo a otros que también emigrarán. Son muy pocos los casos donde los bailarines pueden componer bajo la tutela

del coreógrafo que los forma en su estética, precisamente porque se van antes de completar esa formación, lo que se vuelve un círculo vicioso. Es casi imposible que un supuesto coreógrafo deje la compañía, en la que virtualmente se forjó, para crear su propio grupo donde transgredir lo aprendido, ya que se van antes de culminar el aprendizaje. Y esto, por supuesto, se refleja en la escena. Y se refleja porque algunos jóvenes repiten las mismas pautas que otros crearon antes, al desconocerlas, incluso pensando que hacen algo muy novedoso, pero sobre todo porque la carencia de referentes nacionales los lleva a reproducir referentes internacionales sin conocer tampoco los procedimientos creativos que los generaron. Yo, desde el año 1995, continúo el estilo de Lorna Burdsall aunque no me interese actualizar sus obras. Mis investigaciones, mi manera de componer, mis intérpretes, el contenido de mis coreografías, en fin, el espectáculo, es diferente. Pero, salvo excepciones, que desde luego las hay, no podemos apreciar, en la mayoría de las compañías del país, la evolución que los bailarines le hayan podido imprimir a los presupuestos estéticos que las crearon, ya que esta evolución, por razones migratorias, se ha visto limitada al propio fundador; si todavía vive en su provincia o en Cuba. Las razones migratorias son provocadas por razones económicas, muy pocas veces artísticas. Y mientras las causas económicas existan, este fenómeno ocurrirá; no es algo que pueda solucionarse por decreto.

¿Qué consejos les darías a los jóvenes coreógrafos de danza contemporánea?

Ninguno. Los coreógrafos no escuchamos consejos, algunas veces oímos sugerencias. Quizás les sugeriría que eleven su nivel cultural lo más posible, que sean artistas cultos, no solo para que sean libres.

El teatro posdramático: una introducción*

Hans-Thies Lehmann

* Esta primera traducción al español, a cargo de Paula Riva sobre la versión francesa de Phillippe-Henri Ledru (Paris, L'Arche, 2002) del prólogo de *Posdramatisches Theater* (1999), ha sido tomada de la revista *telondefondo*, no. 12, diciembre de 2010.

Premisas

Con el fin de la *galaxia Gutenberg*, el texto escrito y el libro fueron puestos nuevamente en discusión. La manera de percibir se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales reemplaza la percepción lineal y sucesiva. Una percepción más superficial y a la vez más extendida sustituye a la otra, más centrada y más profunda, cuyo arquetipo era la lectura del texto literario. Como el teatro, por lo que tiene de pesado y complicado, la lectura lenta corre el peligro de perder su estatuto frente a la circulación lucrativa de imágenes animadas. Reenviándose el uno al otro a un proceso estético de repulsión y de atracción productivas, la literatura y el teatro son relegados como práctica minoritaria. El teatro no constituye más un medio de comunicación masiva. Es cada vez más ridículo obstinarse en negar esta realidad y es cada vez más urgente reflexionar sobre ella seriamente. En relación con la presión ejercida por la atracción de las dos fuerzas conjuradas, rapidez y superficialidad, el discurso teatral —que se emancipa del *literario*—, se acerca a él, pues en el teatro como en la literatura se trata de texturas que dependen ampliamente de la activación de energía de la imaginación que, en la civilización del consumo más bien pasivo de imágenes y de datos, tienden a debilitarse. Teatro y literatura no son organizados en principio como reproducción, sino más bien como calidad de signos.

Paralelamente, el sector cultural sucumbe cada vez más bajo la ley de la rentabilidad, y allí se agrega manifiestamente una desventaja suplementaria: el teatro no propone un producto palpable que, por este motivo, pueda ser puesto en circulación y negociado como es el caso de un video, una película, un CD o aún un libro. Las nuevas tecnologías y los nuevos medios son siempre más *inmateriales*: *Los Inmateriales* era el título de una exposición organizada en París en 1985 por Jean-François Lyotard. En cambio, el teatro se caracteriza por la *materialidad de la comunicación*. Contrariamente a otras formas de prácticas artísticas, se distingue por el peso de sus materiales y de sus medios particularmente pesados. Comparado con la pluma y la hoja del poeta, con el óleo y la tela del pintor, sus necesidades son importantes: el mantenimiento del escenario, la organización, la administración y el trabajo de los artesanos, además de las exigencias materiales del conjunto mismo de las artes inherentes al teatro. Y no obstante, esta institución que parece ya algo antigua logra situarse, todavía y siempre de manera sorprendente, en la sociedad y en proximidad de los medios técnicamente avanzados. Aparentemente, cumple una función que justamente valora sus *inconvenientes*.

El teatro no es solamente el lugar de los *cuerpos* pesados, sino también el del *parecido real*, donde tiene lugar un recorte original de una vida, al mismo tiempo organizada estéticamente en su cotidianidad bien real. Contrariamente a todas las artes del objeto y de la transmisión mediática, encontramos en el teatro el acto estético en tanto tal (la actuación del actor) y, a la vez, el acto de la recepción (la asistencia al espectáculo) como acción real en *un momento* y en *un lugar* determinado. El teatro significa: *un trozo de vida transcurrida y vivida* en comunidad por actores y espectadores en el aire de este *espacio* respirado en común, en donde se desarrollan el juego teatral y el acto receptivo del espectador. La emisión y la recepción de signos y señales se realizan simultáneamente. La representación hace surgir del comportamiento en escena y en la sala *un texto común*, aun cuando no exista ningún discurso hablado. Por este motivo, una descripción adecuada del teatro está ligada a la lectura de ese texto general. En dicho punto, virtualmente, las miradas de todos los actantes involucrados pueden reencontrarse; la *situación teatral* forma una entidad compuesta por numerosos procesos de comunicación tan evidentes como disimulados. El siguiente análisis apunta a la cuestión de saber de qué manera, desde comienzos de los años 70, la práctica escénica hizo uso de estos datos fundamentales del teatro, los integró a su reflexión y, directamente, los utilizó como tema y contenido de la representación, puesto que el teatro comparte

con las otras disciplinas artísticas de la (pos)modernidad una tendencia a la autorreflexión y a la autotematización. Del mismo modo en que, según Roland Barthes, en la era moderna cada texto suscita el problema de aquello que le es posible (¿la lengua alcanza lo verdadero?), la práctica de la puesta en escena radical pone en discusión su estatuto de realidad aparente. Los conceptos de autorreflexión y de estructura autotemática hacen pensar de entrada en la dimensión textual, puesto que es la lengua la que, por excelencia, abre el campo al uso autorreflexivo de los signos. Pero, en efecto, el texto está sujeto a las mismas leyes y rechazos que los otros signos del teatro, ya sean visuales, auditivos, gestuales o arquitectónicos.

Frente a una manera profundamente diferente de emplear el signo teatral, parece sensato llamar *posdramático* a un sector significativo del nuevo teatro. Al mismo tiempo, el nuevo texto de teatro, que reflexiona sin cesar sobre su constitución como construcción del lenguaje, es a menudo un texto de teatro que *dejó de ser dramático*. Si aludimos al género literario que es el drama, el título *teatro posdramático* indica la interdependencia continua entre teatro y texto, aun cuando aquí el discurso del *teatro* ocupa una posición central y que, por este hecho, es cuestión del texto solo como elemento, esfera y *material* de la disposición escénica y no como elemento dominante. No se trata aquí de ninguna manera de un juicio de valor o de algún a priori. Se siguen escribiendo textos notables. La denominación *teatro de texto* tiene a menudo una connotación peyorativa; por el contrario, en el curso de este análisis no significará algo simplemente pasado y superado. Se trata de una forma de actuación propia y también auténtica del teatro *posdramático*. No obstante, teniendo en cuenta la situación desde todo punto insuficiente en el enfoque teórico de los nuevos discursos sobre el arte y la escena –comparado con los análisis literarios y dramáticos– parece prudente medir la dimensión textual del teatro, ante todo, a la luz de la realidad propiamente teatral.

En el «texto de teatro ya no más dramático» de hoy, según Poschmann, se difuminan los «principios de narración y de figuración», así como el orden de una «fábula». ¹ Se llega a «una autonomización del lenguaje». ² Werner Schwab, Elfriede Jelinek o Rainald Goetz, aun conservando en diferentes grados la dimensión dramática, conciben textos en los cuales el lenguaje no aparece como un discurso entre personajes –si existen todavía personajes que puedan ser definidos como tales– sino como una teatralidad autónoma. Ginka Steinwachs, con su «teatro como institución oral», intenta estructurar la realidad escénica como una realidad del lenguaje poético y sensual intensificada. Por lo que sucede allí, el concepto de «superficies de lenguaje» antinómicas, tomado de Elfriede Jelinek y que reemplaza al diálogo, es significativo. Como explica Poschmann, esta fórmula está dirigida contra la dimensión profunda de las palabras de los personajes, que no sería otra cosa más que una ilusión mimética. En este sentido, la metáfora de «superficies del lenguaje» equivale al giro efectuado por la pintura moderna que en lugar de la ilusión dada por el

espacio de tres dimensiones, *pone en escena* la superficie (material) de la imagen, su realidad en dos dimensiones, así como la del color como cualidad autónoma. Sin embargo, esta interpretación no tendría que significar obligatoriamente que el lenguaje –autonomizado– iroverdría de un disminuido interés por el hombre! ¿No se trata más bien de una mirada diferente que se dirige hacia él? Aquí se encuentra una articulación que se conecta menos con la intencionalidad –la característica del sujeto– que con su abandono, menos con la voluntad consciente que con el deseo, menos con el *yo* que con el *sujeto del inconsciente*. Es por esto que, en lugar de lamentar la ausencia de una imagen predefinida *del hombre* en los textos organizados de manera posdramática, habría que preguntarse, más bien, qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano.

Objetivos

El objetivo del presente estudio no es el de realizar un inventario exhaustivo. La tentativa consiste más bien en la articulación de una *lógica estética* del nuevo teatro. El hecho de que esta no haya sido abordada hasta ahora más que tímidamente depende –entre otras causas– del hecho de que el encuentro entre el teatro radical y los teóricos, cuyas ideas podrían corresponder a las tendencias de este teatro, no se produce sino en raras excepciones. Entre los teóricos del teatro, aquellos que consideran los estudios de este arte con un interés sostenido por el teatro existente como una *reflexión sobre experiencias de teatro* son una minoría. Los filósofos, en cambio, se orientan a menudo y, por cierto, en forma manifiesta, hacia el *teatro* como concepto e idea, llegando a hacer de la *escena* y del *teatro* términos estructurantes para el discurso teórico, pero, raramente, escriben de manera concreta sobre formas determinadas de teatro. Las lecturas de Artaud, de Jacques Derrida, las reflexiones sobre Carmelo Bene de Gilles Deleuze, o bien el texto clásico de Louis Althusser sobre Bertolazzi y Brecht, representan otras tantas excepciones de importancia que confirman esta regla. ³ El compromiso firme que nosotros adoptamos a favor de una perspectiva *estética* del teatro vuelve tal vez útil remarcar que los análisis estéticos engloban, desde siempre –en el sentido más amplio– cuestiones de orden ético, moral, político y jurídico. El arte en general, y en particular el teatro, imbricado en la sociedad en variadas formas, que van desde el hecho social de la producción hasta la manera de recepción colectiva, pasando por el financiamiento público, se halla en el campo de la *práctica real socio-simbólica*. La reducción corriente de la estética a posiciones y declaraciones sobre la sociedad permanece vacía, pero, por el contrario, toda interrogación sobre la estética teatral es ciega si, en la práctica artística del teatro, no reconoce la reflexión sobre las normas sociales de la percepción y del comportamiento.

En nuestra descripción de las formas de teatro calificadas aquí como *posdramáticas*, se trata, por un lado, de la tentativa de ubicar la evolución del teatro del siglo xx

en una perspectiva histórica; por otra parte, de favorecer la *conceptualización* y la *verbalización* de la experiencia de este teatro contemporáneo, a menudo calificado como *difícil*. Las nuevas formas teatrales marcaron la obra de algunos directores más representativos de la época; ellos encontraron un público más o menos numeroso, en gran parte joven, que se apretujaba y continúa afluyendo alrededor de institutos como el Mickerytheater, el Kaaiteater, el Kamptagel, la Mousonturm y el TAT en Frankfurt, el Hebbel-Theater, la Szene Salzburg, el Marstall de Munich, etcétera; ellos entusiasmaron a numerosos críticos y muchos de sus principios estéticos pudieron *incrustarse* en el teatro convencional (si bien en una forma en gran parte diluida). Sin embargo, una parte importante del público que, dicho groseramente, espera siempre una ilustración de los textos clásicos, todavía acepta quizás la decoración escénica *moderna*, pero sigue aficionado a los relatos de fácil acceso, a contextos lógicos, a autojustificaciones culturales y a sentimientos teatrales conmovedores. Entre este público, las formas posdramáticas de un Robert Wilson, de Jan Fabre, de Einar Schlee o de Jan Lauwers –por citar a algunos de los genios de teatro más *confirmados*– encuentran solo un consenso relativo. Al mismo tiempo, a los que se muestran persuadidos por la autenticidad artística y la importancia de un teatro de este tipo, les faltan a menudo los instrumentos conceptuales para formular su percepción. Esto es sensiblemente el resultado del predominio de criterios puramente negativos: «El nuevo teatro *no es esto, no es eso, ni tampoco aquello*» se puede leer y entender. En lo que concierne a categorías y conceptos que permiten una definición, las lagunas son numerosas. Este estudio pretende llenar un poco las lagunas y, al mismo tiempo, alentar en el teatro métodos de trabajo que se distancien de las ideas preconcebidas sobre lo que sería el teatro o sobre lo que debería ser.

El ensayo pretende facilitar la orientación en el campo abigarrado del nuevo lenguaje. Muchos temas abordados apenas se esbozan; el objetivo se alcanzará si se logra motivar análisis más detallados. No se tratará de un cuadro global y completo del nuevo teatro en todas sus manifestaciones escénicas, y esto, no solamente por la única y pragmática razón de que su diversidad no puede ser encerrada dentro de límites. El estudio se conecta con el «teatro del presente»,⁴ es cierto, pero como tentativa de definición teórica de lo que exige el reconocimiento de su especificidad. Solamente una parte del teatro de los últimos treinta años fue tomada en consideración. No se trata de una trama de conceptos en la cual todo encuentra su lugar. En cada ocasión, la pregunta es saber si la estética de cierta práctica teatral es prueba de una verdadera contemporaneidad, o si ella no hace más que seguir antiguos modelos con técnicas muy regladas. La estética idealista clásica disponía del concepto de la *idea*: el esbozo de un todo conceptual que permitía concretar (integrar) detalles, en la medida en que estos se desarrollaban al mismo tiempo en la *realidad* y en el *concepto*. Así, cada fase histórica de un arte podía –según Hegel– ser

considerada como el desarrollo concreto y específico de la idea del arte y cada obra de arte como concreción particular del espíritu objetivo de una época o de una «forma artística» (*Kunstform*). La idea de una época o de un estado del mundo en un período histórico determinado daba al idealismo la clave general que permitía ubicar al arte en un lugar, tanto dentro de la historia como dentro del sistema. Puesto que la confianza en dichas construcciones se va perdiendo –la del *teatro*, por ejemplo, en la cual el teatro de una época no sería más que un desarrollo específico–, el pluralismo de los fenómenos obliga entonces a reconocer el carácter imprevisible y espontáneo de la *invención*.

Al mismo tiempo, la diversidad heterogénea sacude los cimientos de las certezas de los métodos que permitían explicar innegablemente de manera causal la evolución del arte. Conviene aceptar la coexistencia de conceptos de teatro divergentes en los que no aparezca ningún paradigma de *dominación*. Por otra parte, los estudios teatrales no deben abordar su propio presente con la mirada del archivista. La cuestión es saber qué salida o qué actitud encontrar frente a este dilema. La máquina universitaria no resuelve más que en apariencia las dificultades que surgen de la desaparición de órdenes históricos y de modelos estéticos: la mayor parte del tiempo, la disección de las *especializaciones pedantes* no producen más que recopilaciones de datos empaquetados de manera siempre más complicada. De hecho, ellas no sirven de ninguna ayuda para las preocupaciones semánticas, aun en los dominios cercanos. Otra respuesta consiste en la *interdiscipliniedad* tan afirmada. No obstante la importancia de estos impulsos, es necesario constatar que se encuentra allí la lamentable tendencia a esconder el objeto mismo y la razón de ser de la teorización: la experiencia estética, en su carácter experimental, frágil e incierto. Esta es olvidada como factor de perturbación, en provecho de grandes estrategias de categorización siempre más extendidas.

Si se rechaza esta metamorfosis del pensamiento como tarea de archivo o de categorización, quedan entonces dos salidas que, en realidad, no son más que una: por un lado, las realizaciones artísticas devenidas reales y las formas de la práctica deben ser leídas, en el espíritu de Peter Szondi, como respuestas a problemas artísticos, como reacciones que se hicieron evidentes, a los problemas de representaciones que se plantean en el teatro. En esta óptica, el concepto *posdramático* –contrariamente a la categoría *posmoderna*, ligada a la época en general– representa una problemática de estética teatral concreta: Heiner Müller puede constatar que él tiene una dificultad enorme para encontrar su formulación adecuada para la forma dramática. Por otro lado, se reivindicará, retomando el tema de Adorno, una cierta confianza (controlada) en la reacción personal *idiosincrásica*. Allí donde el teatro suscita *desconcierto* por el entusiasmo, por la iluminación del entendimiento, la fascinación, la atracción o la incompreensión (no paralizadora), el dominio definido por tales experiencias debe ser medido con precaución. Es solamente a lo largo

de la explicación que se podrán justificar los criterios parciales de la elección realizada.

Secretos del oficio del teatro dramático

En el teatro europeo reinó durante siglos un paradigma que se aleja muy marcadamente de las tradiciones teatrales no europeas. Allí donde, por ejemplo, el kathakali hindú o el teatro nô japonés presentan una estructura radicalmente diferente y se componen generalmente de danzas, de coro y de música, se articulan alrededor de una suerte de ceremonias litúrgicas, de textos narrativos y líricos; en Europa, el teatro significa: realización de discursos y de acciones sobre la escena gracias a una imitación resuelta por el juego dramático. Para calificar la tradición con la cual debió romper a través de su «teatro en el siglo científico», Brecht eligió el nombre de *teatro dramático*. Este término, en un sentido amplio (y comprendiendo también la mayor parte de la obra misma de Brecht!), puede definir el núcleo de la tradición teatral europea. Esta se basa en un conjunto de motivos en parte conscientes, en parte considerados espontáneamente como evidentes y que se los encuentra siempre como *naturalmente* constitutivos de lo que es *el teatro*, el cual es concebido implícitamente como *teatro del drama*. Entre sus elementos teóricos, las categorías de *la imitación* y de *la acción*, aun la pertenencia automática de las dos, ocupan un lugar primordial. Otro motivo más bien inconsciente e inherente a esas categorías se halla en la intención de formar o de reafirmar para el teatro un *lugar social*, una comunidad que divide, por la emoción y el intelecto, el público y la escena. *Catársis* es el nombre teórico surgido de esta función no solamente estética del teatro: la instauración del reconocimiento y de la pertenencia afectiva gracias a los sentimientos propuestos por el drama y su marco así como por los sentimientos transmitidos a los espectadores. Estos rasgos constitutivos no pueden ser disociados del paradigma *teatro dramático* y su importancia va mucho más allá de la simple distinción formal de los géneros.

El teatro dramático está subordinado a la supremacía del texto. En el teatro de la época moderna, la representación no es generalmente más que declamación e ilustración del drama escrito. Aun cuando la música y las coreografías se unen o dominan, el texto sigue siendo decisivo en el sentido de una *totalidad* narrativa y cerebral fácil de captar. No obstante la característica siempre más fuerte en los siglos XVIII y XIX de las *dramatis personae* por un repertorio no verbal, hecho de gestualidad, de movimiento y de mímica que traducen las expresiones del espíritu, el personaje humano se sigue definiendo principalmente por su discurso. Por lo que se refiere al texto, permanece centrado sobre su función de *texto de roles*. Coro, narrador, intermezzos, prólogo y epílogo, apartes y miles y una oberturas, más sutiles unos que otros, de este cosmos dramático hasta el repertorio brechtiano del juego épico pueden ser alterados sin destruir sin embargo la experiencia específica del teatro dramático. El drama

logró encarnar todo eso al mismo tiempo, sin tener que renunciar sin embargo a su carácter dramático.

Aun si es difícil juzgar en qué medida y de qué manera el público de los siglos pasados sucumbió a las *ilusiones* que le produjeron los golpes de efecto (trucos), los juegos de luces sofisticados, el contorno sonoro, los trajes y las decoraciones, el teatro dramático era *creación de ilusión*. Se propone instaurar un cosmos ficticio y mostrar *los planos que significan el mundo* como planos que más bien *representan* el mundo—abstractos pero realizados de tal manera que la imaginación y la intuición de los espectadores hacen efectiva esta ilusión—. Para crearla, no son necesarias ni la integridad ni la continuidad de la representación. Es suficiente que la realidad percibida en el teatro pueda ser entendida como un *mundo*, es decir, como una *totalidad*. Totalidad, ilusión, representación de un mundo constituyen el modelo del *drama*. Y por el contrario, por su forma, el teatro dramático afirma la totalidad como verdad y *modelo* de lo real. El teatro dramático terminó en la medida en que estos elementos no representaron más el principio regulador, sino solamente una variante posible del arte del teatro.

La cesura de la sociedad de los medios

Se afirma a menudo que las formas experimentales del teatro contemporáneo, después de los años 60, extraen todos sus modelos en la época de las vanguardias históricas. El presente estudio, sin embargo, parte resueltamente de la tesis de que la profunda ruptura de las vanguardias alrededor de 1900 siguió preservando lo esencial del *teatro dramático*, a despecho de todas las innovaciones revolucionarias. Las formas teatrales que surgieron entonces continuaron al servicio de la representación ya modernizada de universos textuales. Conviene recordar que las reformas del teatro apuntaron a salvaguardar el texto y su verdad de la desfiguración a causa de prácticas teatrales ya convencionales. Estas no cuestionan la manera transmitida de la representación y de la comunicación teatral más que de una manera limitada. Ciertamente, los instrumentos escénicos de Meyerhold *distanciaron* las piezas representadas de modo extremo, pero estas son propuestas como unidad de todos los elementos. Las perturbaciones del teatro rompen con toda la herencia recibida, pero, con la ayuda de medios abstractos y *distanciados*, permanecen finalmente fieles al principio de una mimesis, de una acción sobre la escena. En cambio, en el aspecto del desarrollo luego de la omnipresencia de los medios de comunicación en la vida cotidiana desde los años 70 surgió una práctica del discurso teatral nueva y diversificada; es la que nosotros calificaremos aquí de teatro *posdramático*. Por cierto, no sería el caso de poner de nuevo en discusión la dimensión histórica y las perspectivas abiertas por la revolución estética y teatral cerca de los años 1900, al contrario: nosotros dedicaremos un capítulo particular a las formas preliminares, a los primeros balbuceos y a los anticipos del teatro posdramático de esta época. No obstante toda la similitud de formas de expresión, no se puede olvidar

que medios similares, utilizados en contextos diferentes, pueden cambiar radicalmente su significado. Los lenguajes de la escena, desarrollados desde la vanguardia histórica, se transforman en el teatro posdramático en un arsenal de gestos de expresión destinados a dar una respuesta del teatro a la comunicación social transformada, a las condiciones de las tecnologías generalizadas de la información.

Uno de los efectos saludables de tal delimitación de un nuevo mundo teatral debería consistir en la necesidad de poner en claro toda una serie de implicancias no reflejadas que hoy caracterizan todavía la concepción habitual del teatro. Paralelamente a esta crítica de las evidencias muy discutibles del discurso sobre el drama, se demuestra indispensable la introducción resuelta del concepto de *teatro posdramático* contradiciendo las evidencias aparentes. Concebido para dar cuenta de las formas de hoy, aclara también los aspectos *no dramáticos* del teatro pasado. Las nuevas estéticas así aparecidas permiten aportar una luz diferente sobre las formas teatrales más antiguas y sobre ciertos conceptos teóricos. Evidentemente, la prudencia es siempre necesaria cuando se trata de afirmar la existencia de cesuras en la historia de una forma artística, con mayor razón cuando estas son relativamente recientes. Tal vez la profundidad de la cesura postulada aquí corre el riesgo de ser subestimada: la destrucción de las bases del teatro dramático (en vigor de todos modos durante siglos), la transformación radical de la escena en la luz equívoca de la civilización de los medios de comunicación. Pero, a la inversa, no saber considerar siempre en lo nuevo más que la variante de lo familiar me parece que constituye un peligro grande, que puede cegar y tener consecuencias desastrosas.

Nombres

La lista siguiente propone una suerte de *panorama* del dominio de análisis propuesto aquí, bajo la denominación del teatro posdramático. Se trata de fenómenos extremadamente heterogéneos, de creadores conocidos en el mundo entero, de grupos cuya notoriedad se circunscribe a un círculo restringido. Según el caso, el lector encontrará una lista más o menos larga de nombres familiares. No todos han creado una obra que sea integralmente posdramática –aun cuando se pueda aplicar el término *obra* a los directores, a los conjuntos teatrales, a las puestas en escena y a los espectáculos–. No todos serán discutidos en detalle en este texto. En dicho sentido un *namedropping* –evidentemente incompleto– incluye, para el teatro posdramático a: Robert Wilson, Jan Fabre, Jan Lauwers, Heiner Goebbels, Einar Schleaf, Jürgen Mantey, Achim Freyer, Klaus Michael Grüber, Peter Brook, Anatoli Vasiliev, Robert Lepage, Élisabeth Lecompte, Pina Bausch, Reinhild Hoffmann, Maguy Marin, Susanne Linke, William Forsythe, Meredith Monk, Anne Teresa de Keersmaeker, Meg Stuart, Jean-Claude Gallotta, En Knap, Jürgen Kruse, Christof Nel, Leander Haussmann, Frank Castorf, Uwe Mengel, Hans-Jürgen Syberberg, Tadeusz Kantor, Eimuntas Nekrosius, Richard Foreman, Richard Schechner, John

Jesurun, Theodoros Terzopoulos, Giorgio Barberio Corsetti, Emil Hrvatin, Silviu Purcarete, Tomaz Pandur, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, Saburo Teshigawara, Tadashi Suzuki. Encontramos igualmente numerosos *Aktionstheater*, *performers*, *happenings* y estilos teatrales inspirados en ellos. Hermann Nitsch, Otto Mühl, Wooster Group, Survival Research Laboratories, Squat Theatre, The Builders Association Magazini, Falso Movimento, Theatergroep Hollandia, Theaergroep Victoria, Matschappje Discordia, Theater Angelus Novus, Hotel proForma, Serapionstheater, Bak-Truppen, Remote Control Productions, Ts Stan, Suver Nuver, La Fura dels Baus, DV8 Physical Theater, Forced Entertainment, Station House Opera, Théâtre de la Complicité, Grand Magasin, Cie PME (Toronto), Teatro Due, Societas Raffaello Sanzio, Théâtre du Radeau, Akko-Theatre, Gob Squad; innumerables grupos de teatro, de proyectos y espectáculos de diversas envergaduras relacionados los unos con los otros por los *lenguajes teatrales* indicados aquí; gentes de teatro de una nueva generación como Stefan Pucher, Helena Waldmann, René Pollesch, Michael Simon; finalmente, autores de cuya obra una parte, al menos, puede ser adscripta al repertorio posdramático –en el espacio germanófono citaremos a Heiner Müller, Rainald Goetz, die Wiener Schule, Bazon Brock, Peter Handke, Elfriede Jelinek...; en el francófono, Marguerite Duras, Bernard-Marie Koltès, Michel Deutsch...

Paradigmas

Si en el paisaje teatral de las últimas décadas la serie de fenómenos que problematizan las formas tradicionales del drama y de su teatro justifican el empleo de un nuevo *paradigma del teatro posdramático*, la palabra indica aquí la delimitación negativa común de las técnicas de interpretación muy variadas del teatro posdramático en comparación con las del teatro dramático. Esos trabajos teatrales son igualmente paradigmáticos porque, aun de mala gana, son generalmente reconocidos como testimonios auténticos de su época y desarrollan una fuerza de *criterización*. El concepto de paradigma no debería favorecer la ilusión según la cual el arte, en su movimiento pendular, se dejaría encerrar como la ciencia en la lógica evolutiva de los paradigmas. Si se discurre sobre los momentos estilísticos posdramáticos, será siempre fácil llamar la atención sobre lo que el nuevo teatro comparte con el teatro tradicional que subsiste. Un nuevo paradigma está constituido por la cohabitación casi inevitable de estructuras y de elementos estilísticos *futuros* y de componentes tradicionales. Si, frente a estas mezclas, el conocimiento se satisface con un simple inventario de la diversidad de estilos y técnicas de representación, no llegaría a captar los procesos subterráneos pero realmente productivos de la creación y cuya eficacia no se evidencia a primera vista. Sin una explicación categorial de características estilísticas realizadas solo de manera grosera, estos procesos no podrían ser destacados. Si se toma como ejemplo la fragmentación de la narración, la heterogeneidad de estilo, los elementos hiper-

naturalistas, grotescos y neoespressionistas característicos del teatro posdramático, es forzoso constatar que pueden encontrarse también en los espectáculos pertenecientes al modelo del teatro dramático. A fin de cuentas, solamente la *constelación de los elementos* decide si un momento estilístico puede ser considerado como inherente a una estética dramática o posdramática. Es seguro que hoy un Lessing que enunciara *la* dramaturgia de un teatro posdramático sería impensable. Se ha esfumado el teatro que esboza sentido, síntesis y, por lo tanto, la posibilidad de una exégesis sintética. Precisamente, las perspectivas parciales son posibles; al contrario, los consejos, y, sobre todo, las directivas, deben ser proscriptos. El objetivo de la teoría consiste en conceptualizar lo existente y no en postular de manera normativa.

Posmoderno y posdramático

Para el teatro del período que nos interesa –*grosso modo*, desde los años 70 a los 90– la denominación de *teatro posmoderno* se impuso ampliamente. Se lo puede *clasificar* de otra manera: teatro de la deconstrucción, teatro plurimedias, teatro neotradicionalista, teatro del gesto y del movimiento. La dificultad para captar un tan vasto dominio *posmoderno* se demuestra por la larga lista de características supuestas para circunscribirlo: ambigüedad, celebración del arte como ficción, celebración del teatro como proceso, considerado autoritario y/o arcaico, discontinuidad, heterogeneidad, no textualidad, pluralismo, variedad de códigos, subversión, multilocalización, perversión, el actor como sujeto y figura central, deformación, texto rebajado a material de base, deconstrucción, arcaísmo del texto, el *performance* a mitad de camino entre el drama y el teatro, antimimético, refractario a la interpretación. El teatro posmoderno sería sin discurso; en cambio, la reflexión se convierte en el centro de su objetivo, gestualidad, ritmo, tono. Más aún: formas nihilistas y grotescas, espacio vacío, silencio. Tales palabras claves no pueden, incluso cuando más o menos se apliquen al nuevo teatro, ni ser pertinentes si se las toma individualmente (muchas –como *ambigüedad, refractario a la interpretación, varios códigos*– conciernen también a formas tradicionales), ni si se las toma en su globalidad, proponer más que *slogans* que resultan demasiado generales o designan impresiones muy heterogéneas. Muchos de estos términos incitan a la contradicción; cierto es que existe un *discurso* en el teatro posmoderno. Este no resulta excluido de la evolución –que coloca al análisis, *la teoría*, la reflexión y la autorreflexión en el centro del arte– como tampoco de otras prácticas artísticas. El teatro posdramático conoce no solamente el espacio *vacío*, sino también el espacio *abarrotado*. Puede, en efecto, revelarse *nihilista y grotesco*, pero *El Rey Lear* también lo es. Proceso/heterogeneidad/pluralismo se aplican, en cambio, para el conjunto del teatro, ya sea clásico, moderno o *posmoderno*. En 1986, cuando Peter Sellars puso en escena *Ajax*, luego en 1993 *Los persas*, como así también sus representaciones originales de óperas de Mozart, fue suficiente que transportara radicalmente y sin

respeto los temas clásicos en el mundo cotidiano para ser catalogado de *posmoderno*.

Elección del término

La denominación y el tema del teatro posdramático que nosotros mismos hemos insertado en la discusión han sido retomados por otros teóricos desde hace algunos años; parece, por lo tanto, prudente conservar esta terminología. El presente estudio suscita preguntas que, en su momento –oponiendo el discurso *predramático* de la tragedia ática al teatro contemporáneo *posdramático*– no podían ser más que esbozadas.⁵ Richard Schechner habló en una ocasión de un «teatro posdramático de *happenings*»⁶ y también, dirigiendo su mirada a Becket, Genet y Ionesco, se refirió a un «drama posdramático»⁷ donde ya no sería el relato (*story*), sino lo que él llama el juego (*game*) lo que constituiría la matriz generadora (*generative matrix*). Con respecto a los nuevos textos teatrales, se habla –como ya se ha mencionado– de *textos de teatro que dejaron de ser dramáticos*. Sin embargo, no existe un estudio actualmente que permita evaluar el nuevo *teatro* detallado en la diversidad de sus recursos a la luz de las estéticas posdramáticas.

Se podría presentar toda una lista de razones a favor del término *posdramático*, a despecho del escepticismo comprensible engendrado por los neologismos que lucen el prefijo *post*. (Heiner Müller decía que no conocía más que un solo poeta posmoderno: August Stramm, empleado del Correo).⁸ Pero el escepticismo parece bastante justificado para el concepto de posmoderno que pretende dar una definición de la época en su globalidad.

Numerosos rasgos de la práctica teatral llamada *posmoderna* –como ser la gratuidad aparente o real de los medios y formas citadas, pasando por el empleo descuidado y el *collage* espontáneo de características estilísticas heterogéneas, de un *teatro de imágenes* con mezcla de medios, multimedia y *performances*– no prueban de manera alguna un alejamiento de la modernidad, sino más bien de las tradiciones de la forma dramática. Esto vale de la misma manera para numerosos textos etiquetados *posmodernos* desde Heiner Müller hasta Elfriede Jelinek. Si el desarrollo de una historia con su lógica interna ya no representa el elemento central, si la composición no es más sentida en tanto cualidad organizadora, sino como *manufactura* artificialmente injertada, como pseudológica de acción, la cual –al igual que aquella que rechazó Adorno entre los productos de la industria cultural– utiliza solo clichés, entonces, concretamente, el teatro se encuentra frente a la cuestión de las posibilidades más allá del drama y, no necesariamente, más allá de la modernidad. A mediados de los años 70, Heiner Müller confió a Host Laube:

Brecht pensaba que el teatro épico no sería posible hasta el día en que terminara la perversión de hacer de un lujo una profesión, la constitución del teatro a partir de la separación entre el escenario y la sala. Solamente el día en que esta fractura se cierre (o, al

menos, se tienda a ello), entonces solamente en ese momento será posible hacer un teatro con un mínimo de dramaturgia, digamos casi sin dramaturgia. Y es de esto de lo que se trata ahora: fabricar un teatro sin esfuerzos. Cuando yo voy al teatro, noto que me resulta cada vez más aburrido seguir solo una única acción en el curso de la velada. En efecto, eso no me interesa más. Cuando en el primer cuadro se esboza una acción cuando en el segundo comienza otra que no tiene nada que ver con la primera, luego una tercera, y luego una cuarta, esto entonces es divertido, agradable, pero no es más la pieza perfecta.⁹

Müller lamenta que el método del *collage* aún no se utilice demasiado en el teatro. Cuando las grandes escenas, bajo la presión de las normas de la industria cultural, no se atreven a permitirse algunas licencias que podrían perjudicar el fácil consumo de los relatos, las estéticas teatrales de una nueva generación practican resueltamente el rechazo de la acción y de la perfección del drama, sin que eso represente, sin embargo, un rechazo de la modernidad.

Tradition and the Postdramatic Talent

El epíteto *posdramático* se aplica a un teatro llevado a operar más allá del drama, a una época *posterior* a la validez del paradigma del drama en el teatro. Esto no significa negación abstracta, ignorancia pura y simple de la tradición del drama. *Posterior* al drama significa que este subsiste como estructura del teatro *normal*, en una estructura debilitada y desacreditada: como expectativa de una gran parte de su público, como base de numerosas de sus formas de representación, en tanto norma de dramaturgia que funciona automáticamente. Müller denomina su texto posdramático *Bildbeschreibung*:¹⁰ «un paisaje más allá de la muerte» y «explosión de un recuerdo en una estructura dramática muerta». Se puede describir así el teatro posdramático: los miembros o las ramas del organismo dramático están siempre presentes, aún como material moribundo, y constituyen el espacio de un recuerdo que estalla y que es *un estallido de placer* al mismo tiempo. Aun el prefijo *post* en el término posmoderno, donde no representa más que una simple tarjeta de presentación, indica que una cultura o una práctica artística transgredió el horizonte de la modernidad hasta aquí comúnmente admitido, pero que, sin embargo, subsiste siempre en alguna relación: negación, declaración de guerra, liberación, tal vez solamente desviación y alegre saber de lo que será posible más allá de este horizonte. Así se puede hablar de un teatro posbrechtiano que justamente no puede considerarse totalmente ajeno a Brecht, sino que se siente involucrado por las exigencias al teatro, sedimentadas en la obra de Brecht, sin seguir aceptando, no obstante, las repuestas que él mismo dio.

El teatro posdramático engloba la actualidad/el retorno/la continuidad de antiguas estéticas; por ejemplo, de las que, ya antes, se distanciaron de la idea dramática a nivel del texto o del teatro. El arte no puede desarrollarse sin

relación con formas anteriores. El único criterio es el nivel, la lucidez y la forma particular de esta relación. Por lo mismo, es necesario diferenciar entre el recurso a lo antiguo, aun en lo nuevo, y la (falsa) apariencia de la validez persistente o la necesidad de *normas* siempre presentes. La afirmación según la cual el teatro posmoderno necesitaría normas clásicas con el fin –por oposición– de establecer su propia identidad,¹¹ podría basarse sobre una confusión de la óptica exterior con la lógica estética interna, puesto que, a menudo, el discurso crítico sobre el nuevo teatro tiene más bien la tendencia a refugiarse en un recurso de este tipo. En realidad, son los conceptos clásicos los que se transformaron en normas estéticas por el peso de la tradición que es difícil borrar. En la conciencia general, es cierto que la nueva práctica teatral se declara a menudo por un alejamiento polémico con respecto de las cosas establecidas, despertando así la impresión de que debe su identidad a las normas clásicas. Pero la provocación no produce, sin embargo, la forma. Aún el arte que negativiza a través de la provocación debe recrearse a partir de su propia sustancia y solo puede alcanzar su propia identidad a partir de esta y no de la pura negación de las normas clásicas.

Notas

- 1 Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theaterertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*, Tübingen, 1997, p. 177.
- 2 *Ibid.*, p. 178.
- 3 Ver el muy útil conjunto de textos político-filosóficos sobre el teatro de Timothy Murray, *Mimesis, Masochism & Mime. The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor, 1997.
- 4 Wilfried Floeck: *Tendenzen des Gegenwartstheaters*, Tübingen, 1998.
- 5 Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart, 1991.
- 6 Richard Schechner: *Performance Theory*, New York, 1988, p. 21.
- 7 Richard Schechner: *Ob. cit.*, p. 22.
- 8 Juego homófonico entre el prefijo «post» y *post* (correo en alemán).
- 9 Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer*, Francofor/Main, 1986, p. 21.
- 10 Hans-Thies Lehmann: *Theater der Blicke. Zu Heiner Müllers «Bildbeschreibung»*, Profitlich (Ulrich), Dramatik der DDR, Franfort/Main, 1987, pp. 186-202.
- 11 Patrice Pavis: «The Classical Heritage of Modern Drama. The Case of Post-modern Theatre», *Modern Drama*, vol. xxix, Toronto, 1986, p. 1.

De la crisis del drama al teatro posdramático*

Davide Carnevali

* Este ensayo forma parte del trabajo de investigación «La crisis del drama en la contemporaneidad: *Attempts on her life* de Martin Crimp», presentado en el año académico 2009-2010 bajo la tutoría del profesor Carles Batlle i Jordà en el marco del Doctorado en Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de Barcelona.

Con el fin de la *galaxia Gutenberg*, el texto escrito y el libro fueron puestos nuevamente en discusión. La manera de percibir se desplaza: una percepción simultánea y de perspectivas plurales reemplaza la percepción lineal y sucesiva. Una percepción más superficial y a la vez más extendida substituye a la otra, más centrada y más profunda, cuyo arquetipo era la lectura del texto literario. [...] Teatro y literatura no son organizados en principio como reproducción, sino más bien como calidad de signos.¹

En su ensayo *El teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann pone en relación el fin de la hegemonía del texto dramático como eje del espectáculo con la aparición y el papel cada vez más contundente que juegan las nuevas tecnologías en el sistema de comunicación, tanto teatral como social. Gracias a ellas, se produce para el espectador un cambio significativo en la modalidad de recepción de signos, cambio impulsado por la inmediata capacidad significacional de la imagen. De hecho, la transmisión de información en nuestro periodo histórico –que ha asistido a un incremento exponencial de la velocidad de los procesos comunicativos– se caracteriza más por la presencia simultánea de signos, típica de la lectura de una imagen, que no por la disposición lineal de ellos, típica de la lectura de un texto. Consecuentemente, el acto de la recepción busca ahora adquirir la mayor dosis de información en el tiempo más breve: la proliferación de las imágenes es de alguna manera un efecto de la ley de *performatividad*,² válida –como recuerda Lyotard– tanto en el sistema económico como en el semiótico.³

De todas formas hay que aclarar desde el principio que el teatro *posdramático* (término que nos facilita definir cierta tendencia dentro del teatro contemporáneo, aunque no deje de ser cuestionado y cuestionable) no presupone la desaparición completa del texto, más bien su reposicionamiento en el conjunto del hecho teatral, dentro del cual no quedaría ya como el núcleo fundamental, sino como uno de los varios componentes que interactúan a un mismo nivel. Podríamos pensarlo como una suerte de proceso de «democratización», que arrebatara el predominio jerárquico del texto: la palabra tendría entonces la misma importancia que se reserva al espacio, al sonido, a la luz, al movimiento, al cuerpo del *performer*.⁴

Dentro de dicha tipología de teatro, en algunos casos el texto es tratado como un elemento móvil, dúctil y maleable, cuya integridad original –si hay un texto previamente escrito– no está garantizada por ninguna necesidad

escénica, sino que, todo lo contrario, por la escena está cuestionada. En otros casos el texto dramático puede desaparecer, sustituido por una «partitura» que favorece la valoración de códigos no lingüísticos; lo que acomuna ambas opciones es que el texto pierde su función de protagonista. Hay que añadir que el teatro contemporáneo demuestra inclinarse frecuentemente por lo visual, en detrimento de la palabra; y, sin embargo, esta tendencia trae consigo una cantidad de complicadas cuestiones, cuyos aspectos fundamentales merecen la pena ser enarados y aclarados.

Antes que todo, es preciso recordar que esta forma de tratar la textualidad, por así decir, posdramática, sí es un fenómeno en expansión en la contemporaneidad, pero representa todavía, comparada con una forma «clásica» de puesta en escena, una parte mínima del teatro que se produce y ofrece al público. El mismo Lehmann admite que el teatro dramático sigue vivo y goza de buena salud; Jean-Pierre Sarrazac por su parte habla de una «mutation, voire de mutation lente, et d'un *changement de paradigme du drame*». ⁵ Desde nuestro punto de vista sería interesante analizar la manera en que esta «mutación lenta», este «cambio de paradigma», influye en la tarea del dramaturgo hoy en día.

De un lado hay autores, como siempre ha habido, que escriben lejos de los escenarios y trabajan básicamente el texto como producto literario. De ellos, algunos no cuidarán cómo el texto se presentará delante del público; otros, en cambio, trabajarán para condicionar, en lo que puedan, su modalidad de recepción. Ahí donde la finalidad del dramaturgo sigue siendo contar una historia, el alma del drama será la modalidad de presentación de dicha historia, es decir, la estrategia de construcción de la fábula. Dicha estrategia puede constituirse como una «propuesta de cooperación» con el receptor. A partir de la aplicación del método de análisis estructuralista a la lectura de los textos narrativos, promovida en los años 60 por personalidades de la crítica semiológica como Umberto Eco o Roland Barthes, así como de la influencia de los estudios vinculados a la estética de la recepción, en los últimos decenios ha tomado pie entre muchos autores la tendencia a considerar el texto teatral como una «obra abierta», que se completa exclusivamente con el acto de recepción, es decir, en la participación activa del espectador en la lectura del espectáculo. Este enfoque ha contribuido a que el dramaturgo encarara el proceso de creación a partir de una idea de receptor implícito, que sería algo así como la personalización de un interpretante ideal. Se origina entonces un proceso de construcción dramática que ya en fase de escritura tiende a desplazar el problema de la interpretación de la obra del autor hacia el receptor. Pues el núcleo de la teatralidad también se desplazará del texto a la sala, porque ahí es donde se produce el encuentro fundamental entre creador y receptor.

Se registra también una difusa tendencia por la cual el componente textual del espectáculo, cuando hay, se produce directamente en y con el escenario; muchos directo-

res prefieren escribir de su puño y letra lo que pondrán en escena, y de la misma manera hay actores que se convierten en autores y directores de sus propios espectáculos. En este caso, el papel del dramaturgo se disipa, absorbido a menudo por la figura del creador teatral *tout court*.

Si tomamos como referencia el Premio Europa por el Teatro ⁶ –el máximo galardón concedido desde 1987 a personalidades que han destacado en el ámbito de las artes escénicas europeas– y miramos la lista de los ganadores, descubriremos que la casi totalidad de ellos no son dramaturgos, o no se consideran dramaturgos «puros», es decir, que no desempeñan únicamente el papel del dramaturgo en la creación del espectáculo. Giorgio Strehler, Anatolij Vassilev, Eimuntas Nekrosius, Luca Ronconi, Lev Dodin, Thomas Ostermeier, Oskaras Korsunovas, Patrice Chéreau, Krzysztof Warlikowsky, Krystian Lupa, Arpád Schilling; así como Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Giorgio Barberio Corsetti, Peter Zadek, Robert Wilson, Christoph Marthaler, Robert LePage, Alvis Hermanis, Guy Cassiers y Pippo Delbono son esencialmente directores de teatro que, además de poner en escena textos previamente escritos por dramaturgos, pueden contribuir a la creación del espectáculo escribiendo la dramaturgia de sus propios trabajos –esta tendencia se percibe quizás más en el segundo grupo–. A ellos se añade Heiner Goebbels, caso extraordinariamente raro, ya que procede de una formación musical, y se puede considerar en igual manera compositor, director y dramaturgo: sus obras son una síntesis de música, imágenes, movimientos, textos.

Théâtre du Soleil, Comediants, Compagnia della Fortezza, Théâtre de complicité, Royal Court Theatre, Theatergroep Hollandia, Societas Raffaello Sanzio, Rimini Protokoll, Belarus Free Theatre, Théâtre du Radeau son instituciones o compañías de teatro activas tanto en la creación como en la producción de obras. Michel Piccoli es un célebre actor; Pina Bausch, Alain Platel, Josef Nadj, Sasha Waltz son coreógrafos y bailarines que proceden del ámbito del teatro-danza.

Solamente cuatro veces el premio ha sido otorgado a escritores de teatro: Heiner Müller, en 1994; Harold Pinter, en 2006; Biljana Srbjanović, en 2007; Rodrigo García, en 2009; y no se nos olvide que el primero y el último son también directores. Si la obra de Pinter puede considerarse todavía dentro del marco de lo que se definiría como «teatro dramático», los casos de Müller, Srbjanović y García son más significativos, porque se trata de prototipos de autores que se plantean cuál es el papel de la dramaturgia frente a la puesta en escena y sus elementos, trabajando coherentemente tal problema a nivel de contenido y forma del texto.

Conforme a la propuesta de Lehmann, podríamos trasladar el concepto de *posdramático* de lo performativo a lo textual, y afirmar que el *texto posdramático* sería aquel que supera su estado de autarquía literaria para abrirse y disolverse en el tejido del espectáculo. Como ya se ha dicho, eso significa que el sentido profundo del hecho teatral dejaría de situarse dentro del drama para desplazarse

en el conjunto total de la puesta en escena. El texto posdramático es consciente de que la fábula ya no será su eje; sí lo será, en cambio, la modalidad de su aparición/desaparición en el escenario, y la posibilidad/imposibilidad de su reconstrucción, en colaboración necesaria con el planteamiento de la puesta en escena y la apelación al espectador.

La fábula cuestionada

El drama es un modelo. Lo perceptible debe conducir a las leyes de la comprensión y la retención en la memoria. La prioridad del dibujo (logos) sobre el color (sentidos), que luego se haría importante en la teoría de la pintura, puede ser comparable aquí con la estructura del logos de la fábula, que ordena y centra el conjunto. [...] Al logos dramático, desde Aristóteles, se le ha atribuido el adelanto de la lógica sobre la falsa ilusión. Su dramaturgia revela las «leyes» detrás de las apariencias. [...] Como la confianza en la posibilidad de tal *modelabilidad* —estrictamente separada y separable de la realidad cotidiana— ha desaparecido, la realidad o «falta de palabras» del proceso teatral mismo toma protagonismo. La *frontera* entre el mundo y el modelo que ha promovido un sentido de seguridad se ha disuelto. Con esto, se rompe una de las bases fundamentales del teatro dramático, que fue axiomática para la estética occidental: la de la totalidad del logos.⁷

El binomio fábula-logos es el núcleo de un teatro que concibe la fábula como el centro de un microcosmos unitario y cerrado que «está por» el mundo. En este microcosmos las leyes que regulan la percepción de la realidad reciben su justificación lógica, y el drama, con su fábula construida según los principios de linealidad cronológica y de causa-efecto, acaba siendo el espejo de un mundo que es concebido del mismo modo: la historia va de un punto de partida hacia uno final, y todo fenómeno remite su causa a una explicación lógica. En el teatro posdramático, por el contrario, ya no es el texto espejo del mundo, sino el escenario, cuyas leyes ya no son las inamovibles de la ficción, sino leyes que peligran frente al elemento casual que la realidad siempre conlleva. El escenario proporciona no solo una nueva visión del mundo, sino una percepción material de ello, que se basa en los sentidos; un modelo de percepción sinestésica que capta en el espectáculo la multiplicidad de sus códigos. Una visión del mundo que pierde estabilidad en cuanto el logos pierde su función reguladora.

Lehmann pone en evidencia cómo ya para Aristóteles en la tragedia griega la sombra de lo irracional estaba presente en el concepto de ἀναγνώρισις (*anagnórisis*): la intervención del acto de reconocimiento es necesaria al restablecimiento de un equilibrio que se había perdido; una recuperación del sentido tenía que presuponer de hecho la posibilidad de su previa desaparición. Lo irracional formaba parte del mundo real, pero no podía en-

trar en el mundo ficcional —es decir, la tragedia— en el cual ἀδύνατα εἰκότα (*adúnata eikota*, lo imposible verosímil) es preferible a δύνата ἀπίθανα (*dúnata apíthana*, lo posible inverosímil). Lo verosímil tiene la prioridad, no lo verdadero; la ficción, no la realidad. Toda la teoría dramática de Aristóteles se basa sobre el mantenimiento de un equilibrio que se produce con la absorción de lo irracional dentro de la estructura lógica —es decir, racional— del *mythos*; y el *mythos* siempre ha de ser verosímil. Por esta misma razón el texto ha sido, dentro del ámbito de la teatralidad, el *sancta sanctorum* de los principios que proporcionan una visión racional, logocéntrica, del mundo.

La influencia de Aristóteles en el planteamiento de la relación entre texto y escena ha sido fundamental mientras el texto dramático haya sido considerado el núcleo del hecho teatral, y su representación en la escena una condición secundaria y contingente. En la *Poética* se afirma claramente la prioridad de la estructura textual, del *mythos*, con respecto al espectáculo, ya que «la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores»,⁸ postulado que de hecho ha provocado durante siglos una asimilación más o menos equívoca del arte dramático al drama, del teatro a la literatura teatral.

Esta jerarquía de roles es fuertemente cuestionada a finales del siglo XIX por una serie de circunstancias históricas, entre las cuales, si miramos en perspectiva teórica, se destaca la crisis del drama analizada por Peter Szondi. Aunque en el ensayo de Szondi el drama se sigue considerando como *fundamento* del hecho teatral, el teórico húngaro-alemán revela cómo por primera vez el contenido del drama está problematizando el componente formal, cuestionando seriamente su capacidad de reflejar una imagen satisfactoria del mundo. A estas alturas ya queda claro que al drama —parafraseando al Treplev de *La gaviota*— le «hacen falta nuevas formas».

La *Theorie des modernen Dramas* pone en evidencia cómo la forma cerrada del drama, que Szondi llama «drama absoluto», entra en crisis cuando el drama se da cuenta de que ya no es capaz de dar voz a las problemáticas culturales —y estéticas— del nuevo contexto histórico. Szondi, próximo a la tradición de la izquierda hegeliana, reenvía las causas de esta crisis a los cambios sociales de la época, en particular a la formación de una conciencia de clase y, consiguientemente, al replanteamiento del hombre como ser social y como individuo. Las relaciones intersubjetivas que en el drama absoluto estaban en la base del diálogo y del avance de la acción se descubren problemáticas en el momento en que se revela ineficaz la «dialéctica interpersonal, hecha palabra mediante el diálogo».⁹

La forma dramática, hasta entonces pensada como algo estático, que dejaba enteramente al contenido la prerrogativa de la historicidad, se deja ahora cuestionar, poniéndose con respecto al contenido en una relación de problematicidad, y volviéndose ella misma *histórica*. Abriéndose, la forma hace que el drama deje de ser primario y admita, y a menudo subraye, su relación con una realidad que esté fuera de él; a partir de aquí esta relación

interesará al drama, que pierde su carácter absoluto y se relativiza. «El desarrollo de la acción –afirma Szondi– se convertirá en objeto a relatar por el escenario, actuando este respecto a aquel como el relator épico respecto al objeto de su relato»;¹⁰ la oposición entre sujeto y objeto toma cuerpo en aquel impulso de contar épicamente, que actúa sobre la fábula en virtud de la observación desde una posición privilegiada; esta mirada, la mirada del «yo épico», permite y empuja la fábula hacia su progresiva fragmentación. La pérdida del carácter absoluto es el primer paso hacia una nueva manera de considerar el drama: el mismo «yo épico» es un «utilizador» del drama, y el drama es el objeto del que él se sirve, como una suerte de «material ilustrado», para que el discurso avance. Desde esta perspectiva, una de las grandes revelaciones del teatro brechtiano es precisamente la invasión de elementos significacionales, de *signos* –carteles, *songs*, videos– que no proceden de la situación dramática, sino que actúan con y sobre ella.

Bertolt Brecht ha sido de alguna manera el «gran inquisidor» de la teoría dramática que se fundamenta en los principios de Aristóteles; su *teatro épico* pretendía oponerse con fuerza al así llamado *teatro aristotélico*. Mas tanto el teatro aristotélico como el teatro épico son modelos basados todavía en la hegemonía del drama y de lo dramático, ya que ambos presuponen que la fábula se halle en el centro de la teatralidad: el teatro brechtiano encuentra su sentido en el tratamiento de la fábula, medio privilegiado para que el receptor reflexione sobre principios morales y hechos históricos.

Entonces tampoco la gran crisis del comienzo del siglo xx, leída en perspectiva szondiana, se alejaba del ámbito de la textualidad; es verdad que llevó a un replanteamiento de los componentes dramáticos clásicos como los de personaje, diálogo, acción y fábula; pero no cuestionaba el carácter de autonomía del texto dramático: los motines revolucionarios empujaban desde el interior para cambiar el estado del drama, pero no su estatus. Perdida su prerrogativa de absoluto, el drama había dejado de ser una estructura autónoma y coherente, inspirada en los principios de proporción orgánica del *bello animal* aristotélico; desde entonces el texto empezará a reclamar a la escena una diferente aproximación a su uso.

Drama y texto espectacular

Uno de los incentivos a favor de la aceleración de este proceso de separación entre texto y acontecimiento teatral, entre drama y espectáculo, procede de la reflexión teórica de Antonin Artaud. En su ensayo *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, Jacques Derrida escribe acerca de la propuesta artaudiana:

La escena será teológica en tanto esté dominada por la palabra, por una voluntad de palabra, por la intención de un logos determinante que, sin pertenecer al espacio teatral, lo gobierna a distancia. La escena

será teológica en tanto que su estructura comporte, de acuerdo con la tradición, los siguientes elementos: un autor-creador que, ausente y de lejos, armado de un texto, vigila, concentra y ordena el tiempo y el sentido de la representación [...]. Que por otra parte –y esta es la regla irónica de la estructura representativa que organiza todas estas relaciones– no crea nada y no obtiene más que la ilusión de la creación, puesto que no hace más que transcribir y dar a leer un texto cuya naturaleza es ya en sí misma necesariamente representativa, y no mantiene con lo que se llama lo «real» más que una relación imitativa y reproductiva.¹¹

Se crea entonces una distancia entre textualidad y teatralidad que vuelve a poner en tela de juicio la capacidad de representación del espectáculo frente al texto, y del texto frente a la realidad. El espectáculo ya no es el momento de la reproducción del texto en la escena, sino el momento de su metamorfosis, ya que le quita al autor la potestad de la obra para conferirle nuevo sentido. Consecuentemente el espectáculo propiciará la confrontación entre dos sistemas significantes, uno que procede del texto y otro que surge en la escena. Solo se trataba de tomar conciencia de ello, y explotar su potencial; esta confrontación entre texto y escena es inevitable: característica esencial del texto dramático, a diferencia de otras tipologías de texto, es la de nacer ya naturalmente predispuesto a una «segunda vida»: «la puesta en escena –con o sin ‘dramaturgista’ [*dramaturg*] es una escritura sobre otra escritura».¹² Esta expresión deja muy bien en evidencia cómo el texto dramático sería al mismo tiempo el producto final de un proceso (ya realizado) de creación literaria, y la materia prima de un proceso (que se realizará) de creación performativa. Un texto dramático entonces, aunque autónomo (en cuanto «texto») no sería nunca en sí mismo autosuficiente (en cuanto «dramático»). Anne Ubersfeld aclara esta aparente contradicción, especificando que el texto teatral basa su propia autonomía en la capacidad de aportar un significado previo al discurso (es decir, en este caso, previo a su realización escénica); mientras que su no-autosuficiencia se daría por el hecho de que este significado adquiere un sentido solamente en la realidad de la escena.

En teatro, los enunciados del diálogo se convierten en *discursos* a partir del momento en que se dan las condiciones de enunciación, siendo la enunciación la «puesta en funcionamiento de la lengua por un acto individual de utilización». Observamos cómo, desde un simple punto de vista teórico, el enunciado de un texto teatral carece todavía de sentido, aunque ya tenga un *significado*. No adquiere este sentido más que cuando se transforma en *discurso*, cuando se ve cómo, por y para quién se produce, en qué lugar y en qué circunstancias. O sea, que el paso del texto teatral (diálogo) al texto representado no es una traducción ni una interpretación, sino una *producción de sentido*.¹³

Una vez tomada conciencia de este distanciamiento entre «significado aportado» y «sentido para aportar», el texto en cuanto producto literario también ve relativizarse su importancia como componente del hecho teatral, tratado ahora ya no como una totalidad en sí misma completa para trasladar a la escena, sino como material para utilizar, manipular, para producir algo nuevo o hasta para ser borrado en y por medio de la puesta en escena.

La noción de *producción de sentido* introducida por Ubersfeld nos permite volver a nuestro problema planteándolo ahora de esta manera: si cada puesta en escena es una producción de sentido, se podría definir como *teatro dramático* aquella teatralidad en la cual el proceso de producción del sentido se mantiene adherente al significado del texto, como si fuera una traducción literal, filológica, del mismo; por otra parte habrá una opción de escenificación en que el significado del texto se extiende gracias a los elementos no textuales que la escena aporta: es el caso del *teatro posdramático*: traducción menos literal, afilológica, pero igualmente válida. Aquí no será el signo lingüístico a dominar la polifonía informacional de la escena:

la dinámica moderna y contemporánea de la creación teatral [...] no es un desarrollo lineal que procedería de lo textual a lo escénico, sino un «uso», una «realización» competitiva y polifónica del texto [...] y de los otros elementos de la representación.¹⁴

Pero una vez que se considere material entre otros materiales, el texto teatral pierde también su derecho de exclusividad con respecto a la escena:

cualquier texto vulgar puede ser dramático a partir del momento en que es puesto en escena, de tal modo que la distinción no es textual, sino pragmática: al ser puesto en escena el texto es leído en un marco que le confiere un criterio de ficcionalidad y lo diferencia de los restantes textos vulgares que pretenden describir el mundo real.¹⁵

La afirmación de Pavis atribuye a la *teatralidad* el metro de juicio de la *dramaticidad* de un texto; un texto acaba siendo dramático solo en el momento en que se presenta en el marco de una puesta en escena: la jerarquía ve ahora el espectáculo por encima del texto, lo performativo por encima de lo textual.

Esta distancia entre los conceptos de textualidad y teatralidad se confirma en la distinción, a nivel filológico, entre el drama y lo que Anne Ubersfeld llama «representación como texto», y Pavis «texto escénico»: «relación entre todos los sistemas significantes utilizados en la representación y cuya organización e interacción constituyen la puesta en escena»,¹⁶ también, como se ha visto, susceptible de análisis semiótico. La puesta en escena acabará siendo así un juego de aparición y desaparición del drama en la «representación como texto». En los espacios va-

cíos generados por las interrupciones actuaría el potencial significacional de los demás elementos escénicos, por su propia naturaleza propensos a generar ambigüedad.

Este punto de vista dice mucho sobre el cambio de conducta de las relaciones entre texto y espectáculo en el teatro contemporáneo, y, por supuesto, sobre el decurso de la crisis de la forma dramática que a partir de los estudios de Szondi se actualiza ahora en los de Sarrazac y Lehmann. Un decurso que conlleva una atribución cada vez mayor de importancia al evento-espectáculo, que por su parte ya no puede ser interpretado como mero acto de *representación* (*Darstellung*) del texto, sino, mejor, como el acto de su *presentación* (*Vorstellung*).

El autor posdramático: Martin Crimp y *Attempts on her life*

El de *Vorstellung* es un concepto fundamental en los estudios de Lehmann; el teórico alemán marca el límite de la teoría szondiana en su negación a concebir un teatro que no se base en el drama. Szondi veía efectivamente en el teatro de Brecht la evolución natural del drama moderno, y en su condición épica la solución más asequible y adecuada a la crisis de un elemento formal que para justificar su contradicciones tenía que disfrazarse de componente temático. Pero ya hemos visto que para el dramaturgo de Augsburg, por mucho que se planteara un teatro en oposición al modelo aristotélico, el espectáculo sigue estando al servicio del drama, y la fábula sigue siendo la *conditio sine qua non* del drama.

Según Lehmann, el fin de un teatro centrado en el drama corresponde al fin del predominio del concepto (derivado aristotélico) de coherencia orgánica, concepto que se expresaba por medio de la fábula, el *mythos* como estructura coherente. Ahora el texto teatral ya no tiene porqué ser concebido como una estructura orgánica legitimada por reglas internas, sino que puede ser pensado como un compuesto que encuentra su coherencia al exterior, en el acto creativo del autor y en el acto perceptivo del receptor:

Si el desarrollo de una historia con su lógica interna ya no representa el elemento central, si la composición no es más sentida en tanto cualidad organizadora, sino como *manufactura* artificialmente injertada, como pseudológica de acción, la cual [...] utiliza solo clichés, entonces, concretamente, el teatro se encuentra frente a la cuestión de las posibilidades más allá del drama¹⁷

El sistema semántico lingüístico-textual actúa junto al pragmático-performativo; mientras que en el teatro dramático este último solo actuaba en función del primero.

Podríamos pensar que el cambio radical se produce cuando el texto se hace consciente de su nuevo papel, se abre a la escena y deja de considerarse una expansión de la fábula. Es sobre todo en la segunda mitad del siglo xx

cuando el texto dramático empieza a sufrir «problemas de identidad»; por ejemplo, en el teatro de Samuel Beckett, Heiner Müller, o Sarah Kane, entre otros. Beckett pone en jaque a la acción, el texto se desmigaja en palabras-sonidos que se vacían de sentido (*Not I*); en Müller, el personaje deja de ejercer su papel y constata su inmovilidad y su inutilidad (*Hamletmaschine*); en todo el teatro de Kane aquel microcosmos cerrado que «está por» el mundo ya no es creado por la palabra, sino por un juego de evocación entre palabra e imagen, para subrayar la impotencia misma del *logos*.

Experiencias como estas abren el camino a aquellas formas de dramaturgias contemporáneas en que el deterioro de la fábula implica necesariamente un nuevo planteamiento del texto frente a la escena. Solo en este sentido podemos interpretar algunas obras de autores como Caryl Churchill, Elfride Jelinek, Roland Schimmelpfennig, Martin Crimp. El trabajo de estos se centra en la producción textual, pero, a causa del tratamiento que reservan a la fábula, el texto exige a su vez un tratamiento diferente a una simple representación.

Si tomamos de ejemplo *Attempts on her life* de Crimp veremos cómo el autor mismo, planteando el problema de la identidad de un personaje, Anne, que no aparecerá nunca en la obra, pone el acento sobre el problema de *qué* y *cómo* se pueda, y *qué* y *cómo* ya no se pueda representar. El drama descubre sus propias carencias:

Totalidad, ilusión, representación de un mundo constituyen el modelo del *drama*. Y, por el contrario, por su forma, el teatro dramático afirma la totalidad como verdad y *modelo* de lo real. El teatro dramático terminó en la medida en que estos elementos no representaron más el principio regulador, sino solamente una variante posible del arte del teatro.¹⁸

La crisis del textocentrismo tiene que ver con la concepción de la obra ya no como unidad-texto, sino como multiplicidad-texto, que se presentará en hipótesis –tentativas, diríamos aquí– de escenificación. El mismo subtítulo de la obra de Crimp, *Seventeen scenarios for the theatre*, indica que los diecisiete fragmentos ya están pre-dispuestos a ser tratados como material *para* el teatro. Desde este punto de vista, el acto performativo tendrá extrema libertad de acción: mientras más se fragmente el texto, es decir, mientras las partes que componen el texto se liberen más de la cadena que las ataba, la puesta en escena contribuirá más activa y autónomamente a la creación de una nueva contextualización. Ya es el mismo texto, intrínsecamente, que anuncia lo performativo: en el caso de Crimp la indeterminación de los componentes espaciales y temporales solo puede ser rescatada en el *hic et nunc* de la escena; la réplica, huérfana del personaje, se da completamente al *performer*; la acción, hecha pedazos, vuelve a reconstituirse en los acontecimientos que se encañenan en el tiempo del espectáculo.

En esta perspectiva Crimp parece proporcionar a la escena material lingüístico semánticamente abierto; la am-

bigüedad semántica es uno de los rasgos esenciales de la tendencia posdramática, ya que implica una diferente aproximación en fase de recepción: el espectador interviene para poner orden por medio de su personal interpretación de los signos –interpretación que puede ser más o menos guiada por el autor, y sobre todo por el director.

Por otra parte, la obra de Crimp se presenta problemática también cuando más parece dar la impresión de aferrarse a su naturaleza textual. Por ejemplo, el autor hace abundante uso de cambios de espaciados; de símbolos gráficos como el de *copyright* (™); o la organización del discurso por puntos A y B; o la reducción del carácter de escritura explícitamente anunciada por el *small print* en el final del *Scenario 7, The New Anny*. Todos estos elementos, en cuanto elementos tipográficos, son más significativos para el texto que para la puesta en escena, donde no tienen la posibilidad de «aparecer» verbalmente. Pero, ¿de verdad podríamos afirmar que estos elementos son constitutivos de la *lectura* del texto? En realidad dichos símbolos gráficos parecen en cierto sentido sustraerse de la *lectura*, para entregarse a la *mirada*. El texto se convierte así en una obra para leer pero también para observar, una obra que produce sentido también por medio de la organización espacial –y no solo sintáctica– de sus elementos; casi una obra de arte visual. Una operación similar, por ejemplo, será propuesta poco tiempo después por Sarah Kane en *Crave* y sobre todo en *4:48 Psychosis*, en que el preciso posicionamiento de palabras o números en el espacio de la página acaba siendo extremadamente significativa para la interpretación del texto.

Esta reafirmación del texto en su deseo de ser «sujetado con la mirada» es también un desafío a la escena. Si en su forma textual una obra presenta diferenciaciones gráficas tan significativas para el lector, ¿cómo hacer para que no se pierdan en la escena, y sean visibles al espectador? Una posibilidad es la de volver a hacer del espectador un lector, llevar la página a la escena: el vídeo lo permite. En el montaje de Katie Mitchell, por ejemplo, el *small print* mantenía su carácter de diferenciación gráfica precisamente porque volvía a aparecer dentro de un texto, presente delante del público en forma de subtítulos proyectados sobre una pantalla: la palabra ya ha exigido la ayuda de la imagen.

En conclusión, podríamos afirmar que, contrariamente a la crisis del drama en perspectiva szondiana, la crisis en perspectiva lehmanniana se produce ahora en el ámbito de la extratextualidad; la gran mayoría de los creadores que Lehmann inscribe en el ámbito del teatro posdramático está compuesta por directores o grupos de teatro. Al fin y al cabo, puede parecer muy natural que la superación del textocentrismo proceda antes que nada de aquellas figuras que están acostumbradas a tratar el texto como uno de los materiales necesarios al trabajo, y no como «la esencia» del trabajo.

En cierta dramaturgia contemporánea –de la que *Attempts on her life* puede ser un ejemplo indicativo– la fábula se va des-integrando y el texto ya no es el

organismo aristotélico bien proporcionado, sino un conjunto de materiales heterogéneos que debe ensamblarse y reconstruirse a menudo según criterios personales. Ya no será la posibilidad de establecer modelos de relación entre las partes —así el organismo se dotaba de estructura— sino, precisamente, la constatación de un estado caótico de los fragmentos, la manera de reflejar aquella visión del mundo que mejor se adapta al espíritu de contemporaneidad.

Si, como señalaba Szondi, el drama absoluto se distinguía por la inmutabilidad de la forma respecto al contenido —«consideran lograda dicha forma en el momento en que se integra con un asunto escogido a tenor de ella misma»¹⁹ y su crisis revelaba la necesaria dialéctica de los dos componentes, nos hallamos ahora más allá de esta crisis. Contenido y forma se han puesto tanto en cuestión el uno al otro, que el drama ha estallado; la explosión ha sido tan violenta que los pedazos todavía están diseminados en el aire.

NOTAS

- 1 Hans-Thies Lehmann: «El teatro posdramático: una introducción», en este número de *tablas*, p. 123.
- 2 El término, usado en el sentido del lenguaje económico, es básicamente el indicador de la capacidad de generar resultados máximos con un esfuerzo mínimo.
- 3 Jean-François Lyotard: *La condición postmoderna*, Cátedra, Madrid, 1987.
- 4 Se prefiere aquí utilizar el término inglés *performer*, en vez de actor, por el vínculo que este último tiene con el teatro hablado. Además consideramos la palabra *performer* la más adecuada para indicar a la persona física que presenta en la escena textos que no siempre presuponen la existencia de personajes.
- 5 Jean-Pierre Sarrazac: «La reprise (réponse au postdramatique)», en *Etudes Théâtrales*, no. 38-39, 2007, pp. 7-17.
- 6 El premio está vinculado a la Union des Théâtres de l'Europe, Convention Théâtrales Européenne, Association Internationale des Critiques de Théâtre, Instituto Internacional del Teatro del Mediterráneo, International Theatre Institut-UNESCO, European Festivals Association. Se considerarán aquí, por un criterio de completitud, los ganadores del premio principal, y también los ganadores del Premio Nuevos Realizadores Teatrales Europeos, otorgado a partir de 1990, así como los ganadores de la Mención Especial.
- 7 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatic theatre*, trad. Karen Jürs-Munby, Abingdon, Routledge, 2006, p. 41 (trad. de la cita William Ruiz Morales).
- 8 Aristóteles: Περὶ ποιητικῆς/ *Ars poetica/ Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yerba, Gredos, Madrid, 1974. p. 151.
- 9 Peter Szondi: *Teoría del drama moderno*, Destino, Barcelona, 1994, p. 22.
- 10 *Ibid.*, p. 126.
- 11 Jacques Derrida: «El teatro de la crueldad y la clausura de la representación», en *Dos ensayos*, Anagrama, Barcelona, 1972, pp. 43-44.
- 12 Anne Ubersfeld: *La escuela del espectador*, Asociación de directores de escena de España, Madrid, 1997, p. 27.
- 13 *Ibid.*, p. 26.
- 14 Jean-Pierre Sarrazac: *Lèxic del drama modern i contemporani*, Institut del Teatre, Barcelona, 2009, p. 68 (trad. del autor).
- 15 Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Paidós, Barcelona, 1998, p. 471.
- 16 *Ibid.*, p. 472.
- 17 Hans-Thies Lehmann: *Ob. cit.*, p. 128.
- 18 *Ibid.*, p. 126.
- 19 Peter Szondi: *Ob. cit.*, p. 11.

Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres

Walter Benjamin

(Traducción de H.A. Murena)

Cada manifestación de la vida espiritual humana puede ser concebida como una especie de lenguaje y esta concepción plantea –como todo método verdadero– múltiples problemas nuevos. Se puede hablar de una lengua de la música y de la escultura, de una lengua de la jurisprudencia –sin relación directa con aquellas en que son redactadas las sentencias de los tribunales ingleses o alemanes–, de una lengua de la técnica –que no es la especializada de los técnicos–. Lenguaje significa en este contexto el principio encaminado a la comunicación de contenidos espirituales en los objetos en cuestión: en la técnica, en el arte, en la justicia o en la religión. En resumen, toda comunicación de contenidos espirituales es lenguaje. La comunicación mediante la palabra constituye solo un caso particular, el del lenguaje humano y del que está en la base de este o fundado en él (jurisprudencia, poesía). Pero la realidad del lenguaje no se extiende solo a todos los campos de expresión espiritual del hombre –a quien en un sentido u otro pertenece siempre una lengua–, sino a todo sin excepción. No hay acontecimiento o cosa en la naturaleza animada o inanimada que no participe de alguna forma de la lengua, pues es esencial a toda cosa comunicar su propio contenido espiritual. Y la palabra *lengua* en esta acepción no es en modo alguno una metáfora. Puesto que es una noción plenamente objetiva la de que no podemos concebir nada que no comunique en la expresión su esencia espiritual, el mayor o menor grado de conciencia con el que se logra aparentemente (o realmente) esta comunicación no modifica en nada el hecho de que no podemos representarnos en ninguna cosa una completa ausencia de lenguaje. Un ser que estuviese enteramente sin relaciones con la lengua es una idea; pero esta idea no puede resultar fecunda ni siquiera en el ámbito de las ideas que definen, en su contorno, la de Dios.

Solo esto es verdad: en dicha terminología cada expresión, en cuanto es una comunicación de contenidos espirituales, está vinculada con el lenguaje. Y no hay dudas de que la expresión, en su entera esencia, solo puede ser entendida como lenguaje; por otra parte, para entender a un ser lingüístico es necesario preguntarse siempre de qué ser espiritual es él la expresión inmediata. Es decir, que la lengua alemana, por ejemplo, no es precisamente la expresión para todo aquello que nosotros podemos o suponemos posible expresar a través de ella, sino que es la expresión inmediata de lo que en ella se comunica. Ese «se» es una esencia espiritual. Por lo que resulta ya obvio que la esencia espiritual que se comunica en la lengua no es la lengua misma sino algo distinto de ella. La opinión de que la esencia espiritual de una cosa consista en su lengua, tal opinión, tomada como hipótesis, es el gran abismo en el cual corre el riesgo de caer toda teoría del lenguaje,¹ y su tarea consiste en mantenerse sobre ese abismo, justamente sobre él. La distinción entre el ser espiritual y el lingüístico, mediante el cual el primero se comunica, es

primordial en una investigación de teoría lingüística. Esta diferencia se aparece en forma tan indudable que incluso la identidad a menudo afirmada entre esencia espiritual y lingüística constituye una paradoja profunda e incomprensible, de la cual se ha visto la expresión en el doble sentido de la palabra ΛÓΓΟΣ. Sin embargo, esta paradoja como solución tiene su puesto en el centro de la teoría del lenguaje, a pesar de seguir siendo tan paradójica e insoluble como cuando se la pone al comienzo.

¿Qué comunica la lengua? La lengua comunica la esencia espiritual que le corresponde. Es fundamental saber que esta esencia espiritual se comunica en la lengua y no a través de la lengua. No hay, por lo tanto, un sujeto hablante de las lenguas, si con ello entendemos a quien se comunica a través de tales lenguas. El ser espiritual se comunica en, y no a través de una lengua: es decir, no es exteriormente idéntico al ser lingüístico. El ser espiritual se identifica con el lingüístico solo en cuanto es comunicable. Lo que en un ser espiritual es comunicable es su ser lingüístico. La lengua comunica por lo tanto el ser lingüístico de las cosas, pero comunica su ser solo en la medida en que está directamente encerrado en el lingüístico, solo en la medida en que es comunicable.

La lengua comunica el ser lingüístico de las cosas. Pero su manifestación más clara es la lengua misma. La respuesta a la pregunta ¿qué comunica la lengua? es, por lo tanto: cada lengua se comunica a sí misma. El lenguaje de esta lámpara, por ejemplo, no comunica la lámpara (pues la esencia espiritual de la lámpara, en cuanto comunicable, no es en absoluto la lámpara misma), sino la-lámpara-del-lenguaje, la-lámpara-en-la-comunicación, la-lámpara-en-la-expresión. Así acontece en la lengua: el ser lingüístico de las cosas es su lengua. La comprensión de la teoría lingüística depende de la capacidad de llevar dicha afirmación a un grado de claridad que elimine en ella toda apariencia de tautología. Esta proposición no es tautológica puesto que significa: lo que en un ser espiritual es comunicable es su lengua. Todo depende de este «es» (que significa «es inmediatamente»). No: aquello que en un ser espiritual es comunicable se manifiesta con la máxima claridad en su lengua, como se ha dicho en forma de tránsito; pero eso comunicable es inmediatamente la lengua misma. O la lengua de un ser espiritual es inmediatamente aquello que

en él es comunicable. Aquello que en un ser espiritual es comunicable es aquello en lo cual se comunica; es decir, cada lengua se comunica a sí misma. O más exactamente: cada lengua se comunica a sí misma, cada lengua es —en el sentido más puro— el «medio» de la comunicación. Lo «medial», lo inmediato de cada comunicación espiritual, es el problema fundamental de la teoría lingüística y, si se quiere llamar mágica a esta inmediatez, el problema originario de la lengua es su magia. La fórmula bien conocida de la magia del lenguaje envía a otra: a su infinitud. La infinitud está condicionada por inmediatez. Justamente debido a que nada se comunica a través de la lengua, lo que se comunica en la lengua no puede ser delimitado o medido desde el exterior, y por ello es característica de cada lengua una inconmensurable y específica infinitud. Su esencia lingüística, y no sus contenidos verbales, define sus confines.

La esencia lingüística de las cosas es su lengua: esta proposición, aplicada al hombre, dice: la esencia lingüística del hombre es su lengua. Es decir, que el hombre comunica su propia esencia espiritual en su lengua. Pero la lengua de los hombres habla en palabras. El hombre comunica, por lo tanto, su propia esencia espiritual (en la medida en que es comunicable) nombrando todas las otras cosas. Pero, ¿conocemos otras lenguas que nombran las cosas? No se objete que no conocemos otra lengua fuera de la del hombre: no es cierto. En realidad, no conocemos ninguna lengua denominante fuera de la del hombre; al identificar la lengua denominante como lengua en general, la teoría lingüística se priva de sus nociones más profundas. La esencia lingüística del hombre es nombrar las cosas.

¿Por qué las nombra? ¿Con quién se comunica el hombre? —¿Es acaso este problema, en el caso del hombre, distinto que en otras comunicaciones (lenguas)? ¿Con quién se comunica la lámpara? ¿Y la montaña? ¿Y el zorro?— Pero aquí la respuesta dice: con el hombre. Ello no es en absoluto antropomorfismo. La verdad de esta respuesta se revela en el conocimiento y quizás también en el arte. Además: si la lámpara y la montaña y el zorro no se comunicaran con el hombre, ¿cómo podría él nombrarlos? Pero los nombra; se comunica nombrándolos. ¿Con quién se comunica?

Antes de responder a esta pregunta es menester examinar aún la pregunta: ¿cómo se comunica el hombre? Es necesario establecer una diferencia profunda, una alternativa frente a la cual se desenmascare inevitablemente la concepción esencialmente falsa de la lengua. ¿Comunica el hombre su ser espiritual mediante los nombres que da a las cosas? ¿O más bien en tales nombres? En la paradoja de esta pregunta está ya su respuesta. Quien considera que el hombre comunica su ser espiritual a través de los nombres no puede sostener que es su ser espiritual lo que comunica, porque ello no acontece a través de los nombres de cosas, a través de las palabras con que las cosas son designadas. Solo puede sostener que el hombre comunica un objeto a otros hombres, porque ello ocurre

mediante la palabra con la cual designó una cosa. Esta es la concepción burguesa de la lengua, cuya vacua inconsistencia resultará enseguida más clara. Tal teoría dice que el medio de la comunicación es la palabra, que su objeto, la cosa, y que su destinatario, un hombre. Mientras que la otra teoría no distingue ningún medio, ningún objeto, ningún destinatario de la comunicación. Dice: en el nombre el ser espiritual del hombre se comunica con Dios.

El nombre tiene en el campo de la lengua solo este significado y esta función incomparablemente alta: la de ser la esencia más íntima de la lengua misma. El nombre es aquello a través de lo cual no se comunica ya nada y en lo cual la lengua misma se comunica absolutamente. En el nombre la esencia espiritual que se comunica es la lengua. Allí donde la esencia espiritual en su comunicación es la lengua misma en su absoluta integridad, allí solo está el nombre y allí está el nombre solo. El nombre como patrimonio de la lengua humana garantiza, por lo tanto, que la lengua humana es la esencia espiritual del hombre; y solo por ello la esencia espiritual del hombre, el único entre todos los seres espirituales, es enteramente comunicable. Ello funda la diferencia entre la lengua humana y la de las cosas. Pero dado que la existencia espiritual del hombre es la lengua misma, el hombre no puede comunicarse a través de ella, sino solo en ella. La síntesis de esta totalidad intensiva de la lengua como esencia espiritual del hombre es el nombre. El hombre es aquel que nombra, y por ello vemos que habla la pura lengua. Toda naturaleza, en cuanto se comunica, se comunica en la lengua, y por lo tanto en última instancia en el hombre. Por ello el hombre es el señor de la naturaleza y puede nombrar las cosas. Solo a través de la esencia lingüística de las cosas llega el hombre desde sí mismo al conocimiento de estas: en el nombre. La creación de Dios se completa cuando las cosas reciben su nombre del hombre, de quien en el nombre habla solo la lengua. Se puede definir el nombre como la lengua de la lengua (con tal de que el genitivo no signifique la relación del medio sino de lo central), y en este sentido ciertamente, puesto que habla en el nombre, el hombre es el sujeto de la lengua y por ello mismo el único. En la designación del hombre como parlante (que es evidentemente, por ejemplo, según la Biblia, el dador de nombres: «toda denominación que el hombre pusiera a los seres vivientes, tal fuese su nombre») muchas lenguas encierran en sí este conocimiento metafísico.

Pero el nombre no es solo la última exclamación, sino también la verdadera alocución de la lengua. Aparece así en el nombre la ley esencial de la lengua, para la cual expresarse y apostrofar toda otra cosa en un mismo movimiento. La lengua –y en ella un ser espiritual– se expresa puramente solo cuando habla en el nombre, es decir, en la denominación universal. Culmina así en el nombre la totalidad intensiva de la lengua como del ser espiritual absolutamente comunicable, y la totalidad extensiva de la lengua como de un ser universalmente comunicante (denominante). La lengua es imperfecta en su esencia comunicante, en su universalidad, cuando el ser espiritual que

en ella habla no es lingüístico, es decir, comunicable, en toda su estructura. Solo el hombre tiene lengua perfecta en universalidad e intensidad.

Solo ahora, sobre la base de este conocimiento, es posible plantear sin temor de confusión un problema que es de suma importancia metafísica, pero que en este contexto, por razones de claridad, se formula ante todo como cuestión terminológica. En el problema de la esencia espiritual –no solo del hombre (puesto que esta lo es necesariamente), sino también de las cosas– la esencia espiritual en general puede ser definida, desde el punto de vista de la teoría del lenguaje, como lingüística. Si la esencia espiritual es idéntica a la lingüística, la cosa es, en su esencia espiritual, centro de la comunicación, y aquello que en ella se comunica es –de acuerdo con la relación central– este mismo centro (la lengua). La lengua es la esencia espiritual de las cosas. La esencia espiritual es, por lo tanto, puesta a priori como comunicable, o puesta más bien en la comunicabilidad misma, y la tesis que dice que la esencia lingüística de las cosas es idéntica a su esencia espiritual en cuanto esta es comunicable se convierte, en el «en cuanto», en una tautología. No hay un contenido de la lengua; como comunicación la lengua comunica un ser espiritual, es decir, una comunicabilidad pura y simple. Las diferencias de las lenguas son diferencias de medios (centros) que se distinguen «por su espesor», gradualmente, y ello en el doble sentido del espesor del comunicante (nominante) y del comunicable (nombre) en la comunicación. Estas dos esferas, distintas y sin embargo unidas en la lengua nominal de los hombres, se corresponden, como es obvio, constantemente.

De la equiparación del ser espiritual con el lingüístico, entre los que se distinguen solo diferencias de grado, surge para la metafísica del lenguaje una gradación de toda la realidad espiritual en grados sucesivos. Esta gradación, que tiene lugar en la interioridad del ser espiritual mismo, no puede ser colocada bajo ninguna categoría superior, y conduce a la gradación de todos los seres espirituales y lingüísticos en grados existenciales u ontológicos, tal como era familiar en la escolástica respecto a los seres espirituales. Pero la equiparación del ser espiritual con el lingüístico es metafísicamente tan importante para la teoría del lenguaje porque guía hacia un concepto que siempre ha aflorado de nuevo espontáneamente en el centro de la filosofía del lenguaje y ha constituido su más íntimo

lazo con la filosofía de la religión: el concepto de revelación. En el interior de toda creación lingüística se registra el contraste de lo expresado y de lo expresable con lo inexpresable y lo inexpresado. En el análisis de este contraste se descubre, en la perspectiva de lo inexpresable, también el último ser espiritual. Ahora resulta claro que equiparando el ser espiritual con el lingüístico se llega a impugnar esta relación de proporcionalidad inversa entre los dos. Pues aquí la tesis dice: cuanto más profundo, es decir, cuanto más existente y más real es el espíritu, tanto más expresable y expresado resulta; precisamente, en el sentido de esta equiparación, hacer de la relación entre espíritu y lengua la relación unívoca por definición por lo cual la expresión lingüística más existente, fijada, es lingüísticamente incisivo e inamovible o, en una palabra, lo más expresado, es a la vez lo espiritual puro. Pero justamente esto significa el concepto de revelación al declarar la intocabilidad del verbo como condición única y suficiente y prueba de la divinidad del ser espiritual que en él se expresa. El supremo campo espiritual de la religión es (el concepto de revelación) también el único que no conoce lo inexpresable. Porque es declarado en el nombre y se expresa como revelación. Pero aquí se advierte que solo el ser espiritual supremo, tal como aparece en la religión, se apoya sobre el hombre y sobre la lengua, mientras que todo arte, sin excluir a la poesía, no se funda sobre la última quintaescencia del espíritu lingüístico, sino sobre el espíritu lingüístico de las cosas, aun cuando ello sea en su más perfecta belleza. «La lengua, madre de la razón y revelación, su A y Ω », dice Hamann.

La lengua misma no se halla perfectamente expresada en las cosas. Esta proposición tiene un sentido doble según su valor figurado y concreto: las lenguas de las cosas son imperfectas, y las cosas son mudas. A las cosas les está negado el puro principio formal lingüístico: el sonido. Pueden comunicarse entre ellas solo mediante una comunidad más o menos material. Esta comunidad es inmediata e infinita como la de toda comunicación lingüística, y es mágica (puesto que hay también una magia de la materia). Lo incomparable del lenguaje humano es que su comunidad mágica con las cosas es inmaterial y puramente espiritual: de ahí el sonido y el símbolo. Este hecho simbólico es expresado por la Biblia al decir que Dios ha inspirado al hombre aliento, que es a la vez vida y espíritu y lengua.

Si a continuación se examina la lengua sobre la base de los primeros capítulos del «Génesis», el objeto de ello no es una interpretación de la Biblia, ni se quiere considerar, en este contexto, a la Biblia objetivamente como verdad revelada que sirva de base a la reflexión, sino que se busca indagar lo que resulta del texto bíblico en relación con la naturaleza de la lengua misma, y la Biblia, por ahora, es insustituible para tal fin, solo porque estas reflexiones la siguen en el punto fundamental de que en ellas se presupone que la lengua es una realidad última, a considerar solo en su despliegue, inexplicable y mística. La Biblia, en la medida en que se la considera como revelación, debe necesariamente desarrollar los hechos lingüísticos elementa-

les. La segunda versión de la historia de la creación, que habla de la inspiración del aliento, refiere al mismo tiempo que el hombre ha sido hecho de tierra. Es este, en toda la historia de la creación, el único momento en que se habla de un material del creador en el cual él expresa su voluntad, que en todos los casos restantes es concebida como inmediatamente creadora. En esta segunda historia de la creación, el surgimiento del hombre no se ha producido mediante la palabra (Dios lo dijo: y así fue), sino que a este hombre no creado por la palabra le es conferido el don de la lengua, y se ve alzado por encima de la naturaleza.

Pero esta característica revolución del acto de la creación en el punto en que se refiere al hombre se halla atestiguada con no menos claridad en la primera historia de la creación, y en contexto distinto garantiza con la misma exactitud la especial relación entre hombre y lengua respecto al acto de la creación. La variedad rítmica de los actos de creación del primer capítulo respeta sin embargo una especie de esquema fundamental del cual se aparta por completo solo el de la creación del hombre. Es verdad que nunca se tiene —ni para el hombre ni para la naturaleza— una referencia explícita al material con que han sido creados; y si cada vez sobre las palabras «e hizo» puede pensarse en una creación a partir de la materia, ello constituye un problema que aquí dejaremos de lado. Pero el ritmo según el cual se cumple la creación de la naturaleza (según «Génesis», 1) es: sea —hizo (creó)—, nombró. En actos aislados de creación (1, 3; 1, 11) aparece solo el «sea». En este «sea» y en el «nombró» al comienzo y al fin de los actos aparece en cada ocasión la profunda y clara relación del acto de la creación con la lengua. Ello comienza con la omnipotencia creadora de la lengua, y al final la lengua se incorpora, por así decirlo, al objeto creado, lo nombra. La lengua es por lo tanto lo que crea y lo que realiza, es el verbo y el nombre. En Dios el nombre es creador porque es verbo, y el verbo de Dios es conocedor porque es nombre. «Y vio Dios que estaba bien», es decir: lo había conocido mediante el nombre. La relación absoluta del nombre con el conocimiento subsiste solo en Dios, solo en él el nombre, por ser íntimamente idéntico al verbo creador, es el puro medio del conocimiento. Es decir, que Dios ha hecho las cosas cognoscibles en sus nombres. Pero el hombre las nombra en la medida del conocimiento.

En la creación del hombre el triple ritmo de la creación de la naturaleza cede lugar a un esquema por completo distinto. En él la lengua tiene, por lo tanto, un valor diferente; la trinidad del acto es conservada también aquí, pero en el paralelismo la distancia aparece más claramente: en el triple «creó» del versículo 1, 27, Dios no ha creado al hombre mediante el verbo y no lo ha nombrado. No ha querido someterlo a la lengua sino que en el hombre Dios ha dejado surgir libremente la lengua, que le había servido como medio para la creación. Dios reposó cuando hubo confiado a sí mismo, en el hombre, su fuerza creadora. Esta fuerza, privada de su actualidad divina, se ha convertido en conocimiento. El hombre es el conocedor

de la misma lengua con la cual Dios es creador. Dios lo ha creado a su propia imagen, ha creado el conocedor a imagen del creador. Por lo cual la afirmación que dice que el ser espiritual del hombre es la lengua exige una aclaración. Su ser espiritual es la lengua en la cual ha acontecido la creación. La creación ha acontecido en el verbo, y la esencia lingüística de Dios es el verbo. Toda lengua humana es solo reflejo del verbo en el nombre. El nombre se acerca tan poco al verbo como el conocimiento a la creación. La infinitud de toda lengua humana es siempre de orden limitado y analítico en comparación con la infinitud absoluta y limitada y creadora del verbo divino.

La más profunda imagen de esta palabra divina es el punto en el cual la lengua humana realiza la más íntima participación con la infinitud divina del simple verbo, el punto en el cual no es palabra finita y en el cual no puede producirse conocimiento: en el nombre humano. La teoría del nombre propio es la teoría de los límites de la lengua finita respecto a aquella infinitud. De todos los seres, el hombre es el único que nombra él mismo a sus semejantes, así como es el único a quien Dios no ha nombrado. Será quizás audaz, pero no imposible, citar en este contexto el versículo 2:20, en su segunda mitad: que el hombre nombró todos los seres, «mas para el hombre no encontró ayuda semejante a él». Como, por lo demás, Adán, apenas ha recibido una mujer, la nombra. («Varona» en el segundo capítulo, Eva en el tercero.) Con la asignación del nombre, los progenitores consagran sus hijos a Dios; al nombre que dan no les corresponde —en sentido metafísico y no etimológico— ningún conocimiento, como lo prueba el hecho de que nombran a sus hijos enseguida que nacen. Y con un sentido riguroso ningún hombre debería corresponder al nombre (según su significado etimológico), puesto que el nombre propio es verbo de Dios en sonidos humanos. Mediante el nombre se garantiza a cada hombre su creación por obra de Dios, y en este sentido el nombre es creador, tal como la sabiduría mitológica lo dice en la tesis (que se reencuentra no a menudo) de que el nombre es el destino del hombre. El nombre propio es la comunidad del hombre con la palabra creadora de Dios. (No es este el único caso, y el hombre conoce aún otra comunidad lingüística con el verbo divino.) Mediante la palabra el hombre se halla unido a la lengua de las cosas. La palabra humana es el nombre de las cosas. Así no se puede plantear más la idea, que corresponde a la concepción burguesa de la lengua, de que la palabra corresponde a la cosa casualmente, de que constituye un signo de las cosas (o de su conocimiento) puesto por una determinada convención. La lengua no brinda jamás puros signos. Pero resulta equívoca también la refutación de la teoría burguesa por parte de la teoría mística del lenguaje. Para esta, en efecto, la palabra es sin más la esencia de la cosa. Ello es inexacto, porque la cosa en sí no tiene palabra: la cosa es creada por el verbo de Dios y conocida en su nombre según la palabra humana. Este conocimiento de la cosa no es una creación espontánea, no procede de la lengua absolutamente, sin límites e infinitamente como

esta, sino que el nombre que el hombre da a la cosa depende de la forma en que la cosa se comunica con él. En el nombre la palabra de Dios no ha seguido siendo creadora, se ha convertido parcialmente en receptiva, aunque ello sea en un sentido lingüístico. Esta receptividad se dirige a la lengua de las cosas mismas, desde donde a su vez se irradia, sin sonido y en la muda magia de la naturaleza, la palabra divina.

Pero para receptividad y espontaneidad a la vez —tal como se encuentran, en esta conexión única, solo en el campo lingüístico— la lengua posee un término propio, que vale también para esta receptividad que hay en el nombre para lo innominado. Es la traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres. Es necesario fundar el concepto de traducción en el estrato más profundo de la teoría lingüística, puesto que dicho concepto es de magnitud demasiado amplia y grave para poder ser tratado en cualquier sentido a posteriori (como a veces se piensa). El concepto de traducción conquista su pleno significado cuando se comprende que toda lengua superior (con excepción de la palabra de Dios) puede ser considerada como traducción de todas las otras. Mediante dicha relación de las lenguas como centros de espesor diverso se produce también la traducibilidad recíproca de las lenguas. La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza. La traducción de la lengua de las cosas a la lengua de los hombres no es solo traducción de lo mudo a lo sonoro: es la traducción de aquello que no tiene nombre al nombre. Es, por lo tanto, la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que añadir algo, es decir, conocimiento. Pero la objetividad de esta traducción tiene su garantía en Dios. Puesto que Dios ha creado las cosas, el verbo creador en ellas es el germen del nombre que las conoce, así como Dios al final llamó por nombre a todas las cosas, una vez que hubieron sido creadas. Pero evidentemente esta denominación es solo la expresión de la identidad de la palabra divina y del nombre conocedor en Dios, y no la solución anticipada de la tarea que Dios asigna expresamente al hombre: la de nombrar las cosas. Al acoger la lengua muda y sin nombre de las cosas y al traducirla a los sonidos del nombre, el hombre cumple tal tarea. Esta tarea sería insoluble si la lengua de nombres del hombre y aquella sin nombres de las cosas no estuviesen emparentadas en Dios, emitidas por el mismo verbo creador, que se ha convertido en las cosas en comunicación de la materia en mágica afinidad, y en el hombre en lengua del cono- cer y del nombre en espíritu bienaventurado. Hamann dice:

Todo lo que el hombre originariamente ha oído, todo lo que ha visto con sus ojos, y todo lo que su manos han tocado, era palabra viviente, puesto que Dios era la palabra. Con esta palabra en la boca y en el corazón, el origen del lenguaje era tan natural, fácil y espontáneo como un juego de niños.

El pintor Müller, en su poema «El despertar de Adán y las primeras noches bienaventuradas», hace que Dios incite al hombre a la tarea de la asignación de los nombres mediante estas palabras: «Aduénate de la tierra, hombre, perfeccionate contemplando, perfeccionate con la palabra». En esta alianza de visión y nominación se expresa íntimamente la muda comunicación de las cosas (de los animales) con el lenguaje verbal de los hombres, que las acoge en el nombre. En el mismo capítulo del poema el conocimiento de que solo el verbo con el cual las cosas han sido hechas permite al hombre nombrarlas, comunicándose –aunque mudamente– con las diversas lenguas de los animales, se halla expresado en esta imagen: Dios hace a los animales, uno después de otro, la señal para que se presenten ante el hombre para ser nombrados. Así, en forma casi sublime, la comunidad lingüística de la criatura muda con Dios se ve expresada en la imagen de la señal.

La palabra muda de las cosas es tan infinitamente inferior a la palabra denominante del conocimiento del hombre como esta lo es, a su vez, a la palabra creadora de Dios: esto constituye el fundamento de la pluralidad de las lenguas humanas. La lengua de las cosas puede pasar a la lengua del conocimiento y del nombre solo en traducción: y tantas traducciones, tantas lenguas, apenas el hombre cae del estado paradisiaco en que conocía una sola lengua. (Es verdad que según la Biblia esta consecuencia de la expulsión del paraíso se cumple solo a continuación.) La lengua paradisiaca del hombre no puede no ser perfectamente conocedora, mientras que luego cada conocimiento vuelve a diferenciarse infinitamente en la variedad de las lenguas y debía necesariamente diferenciarse, en un estadio inferior como creación en el nombre. Que la lengua del paraíso era perfectamente conocedora es algo que no puede ocultar ni siquiera la presencia del árbol del conocimiento. Sus frutos debían dar el conocimiento de lo que es bueno y de lo que es malo. Pero Dios ya había conocido en el séptimo día con las palabras de la creación: «Y he aquí que era muy bueno». El conocimiento que da la serpiente con su seducción, el saber de lo que es bien y mal, carece de nombre. Ese saber, en el sentido más profundo, carece de existencia y valor y es el único mal que conoce en estado paradisiaco. El saber del bien y del mal abandona el nombre, es un conocimiento extrínseco, la imitación improductiva del verbo creador. El nombre sale de sí mismo en este conocimiento: el pecado original es el acto de nacimiento de la palabra *humana*, en la cual el nombre no vive ya más intacto, es la palabra que ha salido fuera de la lengua nominal, conocedora, y casi se podría decir: que ha salido de la propia magia inmanente para convertirse en expresamente mágica. La palabra debe comunicar *algo* (fuera de sí misma). Tal es el verdadero pecado original del espíritu lingüístico. La palabra exteriormente comunicante, casi una parodia de la palabra expresamente mediatizada en relación con la palabra expresamente inmediata, del verbo creador divino, es la ruina del bienaventurado espíritu lingüístico, del espíritu adánico, que se encuentra en ella. Pues en efecto entre la

palabra que conoce, según la promesa de la serpiente, el bien y el mal, y la palabra exteriormente comunicante hay una fundamental identidad. El conocimiento de las cosas está fundado en el nombre mientras que el del bien y del mal es –en el sentido profundo en el cual Kierkegaard entiende este término– «charla», y conoce solo una purificación y elevación, a la cual ha estado sometido el hombre charlatán, el pecador: el juicio. Sin duda, para la palabra que juzga el conocimiento del bien y del mal es inmediato. Su magia es diversa de la del nombre, pero es igualmente magia. Esta palabra que juzga expulsa a los primeros hombres del paraíso; ellos mismos la han provocado según una eterna ley por la cual esta palabra juzgadora castiga –y espera– que la provoquen como la única y más profunda culpa. En el pecado original, al haber sido ofendida la pureza eterna del nombre, se alzó la más severa pureza de la palabra juzgadora, del juicio. Respecto al nexo fundamental de la lengua tiene un efecto o significado triple (para callar sobre el que tiene en otros sentidos). En cuanto el hombre sale de la pura lengua del nombre, hace de la lengua un medio (para un conocimiento inadecuado al nombre) y por lo tanto también –al menos en parte– una simple señal, lo cual tiene luego como consecuencia la pluralidad de las lenguas. El segundo efecto consiste en que del pecado original –como reprimación de la inmediatez en él violada del nombre– surge una nueva magia, la del juicio, que ya no reposa bienaventuradamente en sí misma. El tercer significado, que puede acaso ser arriesgado como hipótesis, es que también el origen de la abstracción como facultad del espíritu lingüístico se ha buscado en el pecado original. Bien y mal son, efecto, como innominables, sin nombre, fuera de la lengua nominal, que el hombre abandona justamente en el abismo de esta pregunta. Pero el nombre, en la lengua existente, es solo el terreno en el cual tienen sus

raíces sus elementos concretos. Los elementos abstractos de la lengua –como se puede tal vez suponer– tienen sus raíces en la palabra juzgadora, en el juicio. La inmediatez (es decir, la raíz lingüística) de la comunicabilidad de la abstracción está radicada en el veredicto juzgador. Esta inmediatez en la comunicación de la abstracción ha tomado la forma del juicio cuando el hombre abandonó, en la caída, la inmediatez en la comunicación de lo concreto, del nombre, y cayó en el abismo de la mediatización de toda comunicación, de la palabra como medio, de la palabra vana: en el abismo de la charla. Puesto que –es preciso decirlo aún una vez– charla fue la pregunta sobre el bien y el mal en el mundo después de la creación. El árbol del conocimiento no estaba en el jardín de Dios para las informaciones que hubiera podido dar sobre el bien y sobre el mal, sino como emblema del juicio sobre la interrogación. Esta grandiosa ironía es la marca del origen mítico del derecho.

Después de la caída, que al hacer mediata la lengua había plantado las bases de su pluralidad, no había más que un paso para llegar a la confusión de las lenguas. Dado que los hombres ofendieron la pureza del nombre, bastaba solo que se cumpliera el apartamiento de aquella contemplación de las cosas mediante la cual la lengua de estas pasa al hombre, para que les fuese quitado a los hombres la base común del ya quebrantado espíritu lingüístico. Los signos deben confundirse donde las cosas se complican. Al sometimiento de la lengua a la charla sigue el sometimiento de las cosas a la locura casi como una consecuencia inevitable. En esta separación respecto a las cosas, que era la esclavitud, surgió el plano de la torre de Babel y con él la confusión de las lenguas.

La vida del hombre en el puro espíritu lingüístico era bienaventurada. Pero la naturaleza es muda. Se puede advertir claramente en el segundo capítulo del «Génesis», que esta naturaleza muda, nombrada por el hombre, se convirtió también en bienaventuranza, aunque de grado inferior. En el poema del pintor Müller, Adán dice de los animales que se alejan de él después de haber sido nombrados: «y vi la nobleza con que se alejaban de mí, porque el hombre les había dado un nombre». Pero tras la caída, con la palabra de Dios que maldice el campo, el aspecto de la naturaleza se transforma profundamente. Comienza su otro mutismo, al que aludimos al hablar de la profunda

tristeza de la naturaleza. Es una verdad metafísica la que dice que toda la naturaleza se pondría a lamentarse si le fuese dada la palabra. (Donde «dar la palabra» es algo más que «hacer que pueda hablar».) Esta proposición tiene un doble significado: ante todo, que la naturaleza lloraría sobre la lengua misma. La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza (y para redimirla está la vida y la lengua del hombre en la naturaleza, y no solo, como se supone, del poeta). Segundo: esa proposición dice que la naturaleza se lamentaría. Pero el lamento es la expresión más indiferenciada, impotente de la lengua, que contiene casi solo el aliento sensible; y dondequiera que un árbol susurra se oye a la vez un lamento. La naturaleza es triste porque es muda. Vive en toda tristeza la más profunda tendencia al silencio, y esto es infinitamente más que incapacidad o mala voluntad para la comunicación. Lo que es triste se siente enteramente conocido por lo incognoscible. Ser nombrado –incluso cuando quien nombra es un bienaventurado y similar a Dios– sigue siendo siempre quizás un presagio de tristeza. Pero cuánto más acontece esto cuando se es nombrado no solo por la bienaventurada lengua paradisiaca de los nombres, sino por las cien lenguas de los hombres, en las que el nombre está ya desflorado, y que sin embargo, por decreto de Dios, conocen las cosas. Las cosas no tienen nombres propios más que en Dios. Pues Dios las ha evocado en el verbo creador con sus nombres propios. En la lengua de los hombres las cosas son superdenominadas. En la relación de las lenguas de los hombres con la de las cosas hay algo que se puede definir aproximadamente como «superdenominación» o exceso de denominación: superdenominación como último fundamento lingüístico de toda tristeza y (desde el punto de vista de las cosas) de todo enmudecimiento. La superdenominación como esencia lingüística de la tristeza nos lleva a otro aspecto notable de la lengua: a la superdeterminación o determinación excesiva que rige en la trágica relación entre las lenguas de los hombres parlantes.

Hay una lengua de la escultura, de la pintura, de la poesía. Como la lengua de la poesía está fundada –si bien no solo, sin embargo siempre– en la lengua nominal del hombre, se puede muy bien pensar que la lengua de la escultura o de la pintura esté fundada en ciertas especies de lenguas de las cosas y que se realice en ellas un traducción de la lengua de las cosas a una lengua infinitamente superior y sin embargo quizás aún de la misma esfera: se trata aquí de lenguas no nominales, no acústicas, de lenguas de la materia, respecto a las que es preciso pensar en la afinidad material de las cosas en su comunicación.

Por lo demás, la comunicación de las cosas es sin duda de un género tal de afinidad que abraza al mundo entero como una totalidad indivisa.

Para el conocimiento de las formas artísticas es válida la tentativa de concebirlas a todas como lenguas y de buscar su relación con lenguas naturales. Un ejemplo que se ofrece inmediatamente, porque está tomado de la esfera acústica, es la afinidad del canto con la lengua de los pájaros. Por lo demás, es cierto que la lengua del arte se deja

entender solo en estrecha relación con la teoría de los signos. Teoría sin la cual toda filosofía del lenguaje no pasa de ser fragmentaria, pues la relación entre lengua y signo (de la cual la relación entre la lengua humana y escritura constituye solo un ejemplo particularísimo) es originaria y fundamental.

Ello permite definir otro contraste que atraviesa el entero campo de la lengua y presenta importantes relaciones con la que se ha mencionado entre lengua, en sentido estricto, y signo, pero no coincide total y simplemente con ella. Pues la lengua no es nunca solo comunicación de lo comunicable, sino también símbolo de lo no comunicable. Este aspecto simbólico del lenguaje está ligado a su relación con el signo, pero se extiende en ciertos aspectos también al nombre y al juicio. Estos tienen no solo una función comunicante, sino también, con toda probabilidad, una función simbólica en estrecha relación con la primera, cosa que aquí, por lo menos expresamente, no hemos indicado.

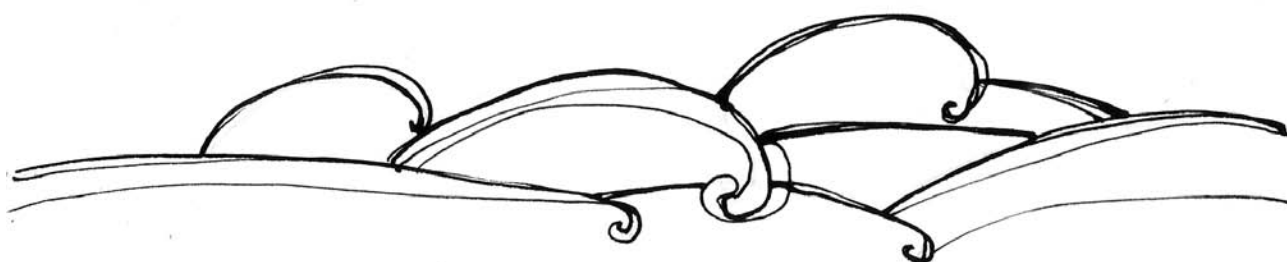
Queda así, después de estas consideraciones, un concepto depurado de lengua, pese a lo imperfecto que aún pueda ser. La lengua de un ser es el medio en el cual se comunica su ser espiritual. El río ininterrumpido de esta comunicación atraviesa toda la naturaleza, desde del ínfimo existente hasta el hombre y desde el hombre hasta Dios. El hombre se comunica con Dios mediante el nombre que da a la naturaleza y a su semejante (en el nombre propio) y da a la naturaleza el nombre según la comunicación que recibe de ella, porque incluso la entera naturaleza se halla atravesada por una lengua muda y sin nombre, residuo del verbo creador de Dios, que se ha conservado en el hombre como nombre conocedor y –sobre el hombre– como sentencia juzgadora. La lengua de la naturaleza puede ser comparada con una consigna secreta que cada puesto transmite al otro en su propia lengua, aunque el contenido de la consigna es la lengua del puesto mismo. Toda lengua superior es traducción de la inferior, hasta que se despliega, en la última claridad, la palabra de Dios, que es la unidad de este movimiento lingüístico.

NOTAS _____

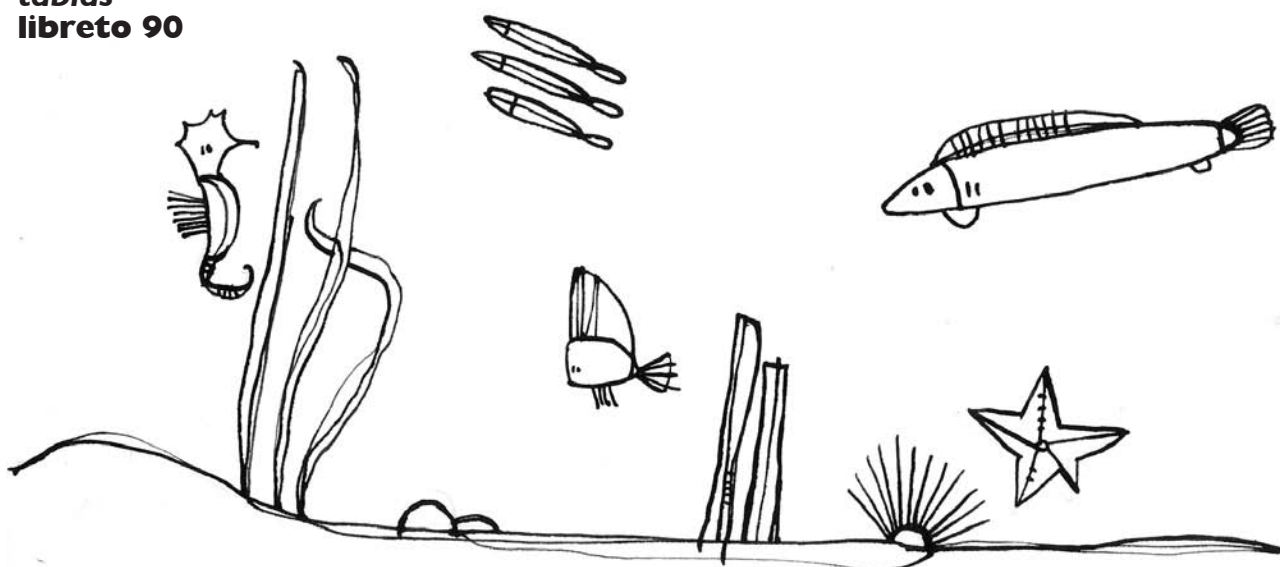
I ¿O es más bien la tentación de poner la hipótesis en el comienzo lo que constituye el abismo de todo filosofar?

Adonde van los ríos

María Laura Germán Aguiar



**tablas
libreto 90**



María Laura Germán Aguiar (Matanzas, 1989)

Es estudiante de Dramaturgia en el Instituto Superior de Arte (ISA) y miembro del Laboratorio Permanente de Teatro de Figuras de Teatro de las Estaciones, grupo con el cual estrenó *Una niña con alas* (2009) y *Pinocho corazón-madera* (2011). Publicaciones suyas han aparecido en las revistas *Matanzas* y *El Cuervo*, así como en el sitio digital *Atenas*. Ha dirigido lecturas dramatizadas en el marco del Festival de las Artes Escénicas Elsinor, en el ISA, en los años 2008 y 2009. Como miembro del Proyecto Klara, fue directora artística de *Klara's Anatomie (archivo escénico)*, presentado en la V Semana de Teatro Alemán (2010). Recibió el premio de narrativa El Joven Creador (2006), convocado por la Asociación Hermanos Saíz de Matanzas, con el cuento «Sin título», y el de teatro para niños La Edad de Oro (2010) con la obra *Adonde van los ríos*, que pronto será publicada por Editorial Gente Nueva. Participó en el Taller Tubo de Ensayo #2 (2011) con la lectura de *Happy Hour*, collage escénico que incluía su obra *Yo quiero escribir como Marcos*.



FOTO: CORTESÍA DE LA AUTORA

Que van a dar en el mar...

Norge Espinosa Mendoza

Nuestras vidas son los ríos
Que van a dar en el mar
Que es el morir...
JORGE MANRIQUE

I

Encontrar entre las piezas aspirantes al Premio de Teatro La Edad de Oro este título que publica ahora *tablas*, como primicia de su aparición en formato de libro por la editorial Gente Nueva, fue una de esas sorpresas que anhelo vivir cada vez que asumo el nada grato papel de jurado literario. *Adonde van los ríos* se alzaba por encima de los demás textos presentados en el concurso por su capacidad de redescubrir, desde las perspectivas y fuerzas de una nueva generación, uno de los cuentos más famosos de la literatura escrita para niños en la Isla, firmado además por un narrador de verdadera estirpe. Pero es también algo más que eso: es el descubrimiento, detrás de esa primera piel, de un talento que procura una voz propia, a través de la poesía filtrada por el mundo de la escena, procurada desde adentro de ese ámbito, y no como máscara o postizo que tanto daña al teatro. Para niños, adultos, o cualquier clase de público. Acaso fue ello lo que agilizó la elección de esta obra por encima de las

II
tablas

otras. E hizo que nos preguntáramos, entre los miembros del jurado, quién era la persona que tras las palabras de Onelio Jorge Cardoso imaginadas para su relato «Los tres pichones», y un seudónimo con pintas de anagrama, volvía los ojos sin falso pudor a dicho cuento, sacudiendo el polvo que quizás, en alguna biblioteca familiar, pudo cubrir durante algunos años el ejemplar de ese pequeño clásico de las letras cubanas (también para niños, adultos o cualquier clase de lector) que se titula *Caballito blanco*.

2

De tanto celebrarse y anunciarse como una opción casi única en un momento determinado de nuestras letras, la obra de Onelio Jorge Cardoso, como la de Nicolás Guillén, ha debido sobrevivir con mejores y peores modos al efecto que la sobresaturación arroja sobre esos nombres que parecieran sacralizados. No deja de ser curioso que a través de sus obras menores se mantenga vivo el interés que desearían sus devotos y estudiosos. Y que sea mediante ellas que una determinada popularidad los siga sosteniendo a la vista, sobrepasado aquel instante de excesiva luz sobre el valor real de sus talentos. No sé qué pensaría T.S. Eliot si hubiese llegado a saber que sus versos más conocidos serían los que aparecen en el musical *Cats* (ahora tan de moda, al parecer, en esta Habana tardía), y no los provenientes de su monumental *Four Quartets*. El propio Guillén de *El gran zoo* es hoy quizás lectura más degustable que las de sus largas elegías patrióticas o su externo e inapropiado *Canto a Stalin*. Otro nombre de aquellos días en los que se publicaba *Caballito blanco*, el del novelista y narrador Manuel Cofiño, pervive gracias a *Las viejitas de las sombrillas*, un libro dedicado al lector infantil. Y es que los niños suelen ser una audiencia agradecida, mucho menos dada a los fervores de las épocas y a sus comentaristas, pero sí atentos al encanto verdadero, al poder de fascinación que tal vez, en términos de juego, logra encarnar en ciertas fábulas. Onelio, el *Cuentero Mayor*, es, por encima y por debajo de ese rótulo, el dueño de hermosos cuentos que se repiten de antología en antología, pero también el poseedor de las claves de relatos de médula poética tan veraz como «Caballo», del gozo aleccionador de «La lechuza ambiciosa» y de ese libro que en 1974 vino a dar un aire mucho más fresco a lo que se editaba en nuestro país para esa clase de lectores. Justo a sus sesenta años, cuando algunos ya piensan en el retiro, nos regaló en una hermosa edición príncipe un puñado de historias que hoy asombran por la certeza de sus enseñanzas, nunca expresadas como fría moraleja, y que adelantan presencias como la del niño limitado físicamente en el cuento que da título al volumen, la necesidad de optar por una identidad genuina más allá de lo que parecemos o creen los otros que parecemos («Pájaro, murciélago o ratón»), y, en el caso de «Los tres pichones», enunciar una apuesta por el derecho de los más jóvenes a elegir un destino, más allá de lo que los adultos puedan recomendar desde un apego a la tradición que puede ser también castrante.

La mirada de Onelio es la de un hombre que hablaba a los niños sin falsas ternezas, sin edulcorar jamás una idea, y sin emplear a los animales y personajes de sus fábulas como personalidades de un solo cariz: su conocimiento de los tipos humanos hace que reconozcamos en la Serpenta, en el Alcalde de «El canto de la cigarra» o en la propia Madre de «Los tres pichones» a mucha gente. Y se aferra a un juego narrativo donde la acción es siempre lo primordial, y los conflictos se expresan desde las primeras líneas, llevándonos a veces a creer lo imposible, como en ese cuento tantas veces leído y representado que es «El cangrejo volador». A través de esos relatos para niños, Onelio encontró un camino hacia la escena, y junto a Dora Alonso, sin haber escrito él una sola pieza, se confirmó como el más frecuente proveedor de argumentos de nuestra escena cubana para niños. Muchas son las generaciones que desde aquel 1974 han reconocido a los seres que él imaginó en retablos rústicos o más elaborados, en la sala de un teatro o al aire libre, en un mismo hilo de cubanía auténtica que nunca hizo del campo paisaje, sino entorno vital de sus historias. Y pasando por tantas maneras de contar la historia, y la vida que debe ser la historia, su nombre mantiene así un brillo que en otras aristas pudiera haberse opacado. No dejó de creer en los niños como lectores, y su último título estuvo también dedicado a ellos. Se despidió con «Negrita», un relato que bien pudiera leerse como una coda a su memorable *Caballito blanco*.

3

Entre esos momentos de lujo que el teatro para niños en Cuba le debe al villareño Onelio Jorge Cardoso se encuentran *La lechuza ambiciosa*, que protagonizaban Xiomara Palacio y Armando Morales, donde ambos desplegaban una gracia extraordinaria, y *Los tres pichones*, que asumía como unipersonal la titiritera Miriam Sánchez. De alguna manera, aunque son incontables las otras versiones que de esos y otros relatos del mismo autor se han visto y aplaudido en la Isla (contando también algunas cuyo recuerdo desmerece la hermosura de los originales), son puestas que, en su sencillez y rotundo impacto, quedaron en la memoria como clásicos difíciles de superar. No sé si María Laura Germán pudo ver estos dos espectáculos. Sí ha visto teatro de títeres. Y le gusta, y lo confiesa con una pasión que ya quisiera uno encontrar en varios profesionales, con ese fervor que dan la juventud y la sorpresa de las primeras veces. En Matanzas la he visto aprovechar cursos y talleres, acudir a funciones diversas, y finalmente enlazarse, al tiempo que estudia en el Instituto Superior de Arte, al Teatro de las Estaciones. Como lo demuestra su reapropiación (que prefiero creer que esto es *Adonde van los ríos*, más que versión o adaptación), no es mujer que se ande por las ramas, optando por maneras precisas y sintéticas de ir a lo que busca y exponiéndolo con nitidez. Diciéndolo así, esta obra se parece a su carácter, y creo que quien lea *Adonde van los ríos* podrá tener una ganancia

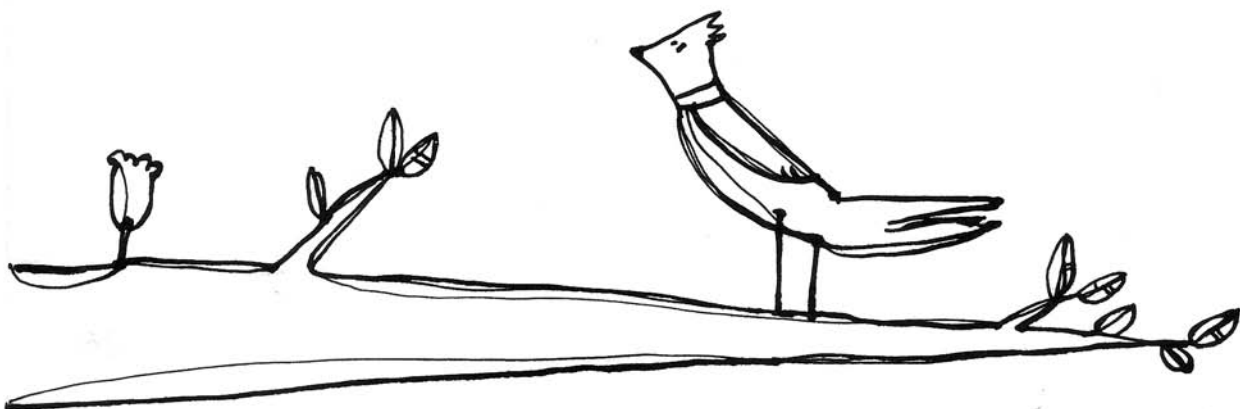
doble: conocer el cuento de Onelio por su voz es también conocerla. Es una magnífica reinventora de historias.

Como sospecho, sin embargo, que muchos saben ya de sobra el argumento del relato, me limito a subrayar la presencia en esta revisión del personaje que lo narra. Marino, un joven marinero, se vale de su maleta para contarnos la fábula. Su búsqueda del mar, su anhelo por llegar a la costa y enfrentarse a ese misterio azulado, es estímulo que unifica la voluntad de los tres pichones a la de una generación que puede añadir a esa metáfora un color propio, y la autora se vale de la poesía para acrecentar esa mezcla de sentimientos tan intensa que el mar, y lo que él representa, ocasiona siempre entre nosotros, al tiempo que lo convierte en alter ego, en eco de sí misma y de sus preguntas en este tiempo. María Laura indica que el marinero ha de manipular a las figuras implicadas en el relato: se ve en ello que conoce el arte de las figuras animadas desde adentro, porque pide acciones y entradas precisas en esta suerte de mapa elemental sobre el cual ha de alzarse la puesta en escena. Ha invertido todo lo que aprendió en esos talleres y retablos previos para regalar a un actor amigo una nueva aproximación al cuento que quizás ella misma leyó en algún ejemplar de aquella edición príncipe. Y toma de aquí y de allá, sin recato, para organizar las reglas de su propio juego. La espectadora que es también se revela en numerosas referencias, y mediante ellas rinde tributo no solo a Onelio (esencial punto de partida) sino también a los espectáculos y textos que la forjaron en tanto parte de una edad que halló en esas claves sus referentes. De ahí que esto sea *Adonde van los ríos*, y no solo «Los tres pichones». De ahí que la voz de María Laura Germán pueda unirse armónicamente con la de Onelio, y cantar a dúo las mismas peripecias, buscar también a dúo el consejo de un sabio Alcatraz.

Obra de iniciación, deja ver el talento en ciernes de su autora. Una mano más diestra aconsejaría revisar algunas estrofas de las décimas empleadas, no solo para acotar la versificación y la métrica, sino también para procurar metáforas y rimas menos frecuentes, ya que en esas mismas estrofas ella ha demostrado que puede conseguir momentos de poesía lejana a lugares comunes. Si ha leído a Huidobro, y deja ver como introducción a su texto un poema del chileno, desde esa misma exigencia debe mantener la altura de lo que nos propone. En la puesta en escena habrá que cuidar con delicadeza la aparición del Alcatraz y la relación que Marino sostiene con él: de ese instante esbozado en el texto depende la carga de melancolía y nueva búsqueda que debe dominar el final del espectáculo. Sospecho que ella tiene en su mente una puesta para lo que imaginó sobre el papel. Me gustaría, lo confieso, ver ese montaje y aplaudirlo.

4

Ciertas historias no nos abandonan nunca, encuentran los caminos más inesperados para regresar a nuestros ojos y hacernos leerlas otra vez. Eso ha pasado con «Los tres pichones», que ahora se nos presenta como *Adonde van los ríos*. Los ríos van a la mar, y quienes se arriesguen a subir sus cursos podrán retornar un día como verdaderos capitanes. Eso nos dice hoy también María Laura. Quien vive en Matanzas, donde está la bahía más bella de Cuba. Y que tiene, tal vez, lista ya su maleta en la que ha de haber guardado, junto a unos pocos tesoros más, un ejemplar de aquella primera edición de *Caballito blanco*. A la orilla del mar, mira el horizonte. Solamente espera la señal, el paso de un Alcatraz, que le diga que ya es tiempo de aventurarse. Y partir.



Adonde van los ríos

María Laura Germán Aguiar

Unipersonal titiritero basado en el cuento «Los tres pichones», de Onelio Jorge Cardoso.

A Yerandy Basart,
por todo

Aquel pájaro que vuela por primera vez
Se aleja del nido mirando atrás
Con el dedo en los labios
os he llamado
Yo inventé juegos de agua
En la cima de los árboles
[...]
Hice correr ríos
que nunca han existido
De un grito elevé una montaña
Y en torno bailamos una nueva danza
Corté todas las rosas
De las nubes del este
Y enseñé a cantar un pájaro de nieve
Marchemos sobre los meses desatados
Soy el viejo marino
que cose los horizontes cortados.
VICENTE HUIDOBRO, «Marino», *Poemas árticos*, 1918

Personajes

MARINO, joven marinero. (Es quien realiza la manipulación del resto de los personajes.)

PICHÓN 1

PICHÓN 2

PICHÓN 3

MADRE CARPINTERA

ALCATRAZ

ZUNZÚN

Un viejo puerto. Entra Marino. Arrastra una maleta algo pesada. Se detiene al centro. Deja la maleta. Se sienta sobre ella. Respira. Descansa. Recorre con la vista el lugar, busca algún indicio que lo ubique.

MARINO. Un puerto. (Pausa.) Otro puerto más. Igual a tantos del mundo. (Pausa. Mira el lugar. Se masajea suavemente las rodillas.) Y digo puerto como digo país, como digo muelle, como digo... mar.

Silencio. Marino se mira las manos. Se quita la gorra. Se levanta. Un paso. Huele el mar.

MARINO. Mentira. No puedo decir puerto como digo mar. (Busca el cielo. Busca en el cielo algo más que azul.) He perdido un alcatraz. (Pausa. Ríe. Se pone la gorra. Se sienta sobre la maleta.) Bueno... realmente no era mío... O sí... Alguna vez creo que lo fue... y quizás no era uno, sino cualquier alcatraz que me recordara a ese que descubrí hace tiempo. (Pausa.) El caso es que ando buscando la se-

ñal de un alcatraz en cada puerto, en cada mar. Y lo busco hace tanto que me he cansado un poco.

Marino se levanta. Abre un poco la maleta. Busca dentro. Saca un caracol. Se detiene a mirarlo. Lo agita despacio y juega a simular el sonido del mar con la voz, que se va mezclando con la música del mar. Cierra los ojos. Escucha dentro del caracol los acordes lejanos de una vieja canción marina.

MARINO. Este es mi mejor pedazo de mar. El único que realmente me pertenece. (Pausa. Escucha.) Agua de la playa más hermosa. La primera. La más cercana. (Pausa. Escucha el mar. Pausa. Deja de escuchar dentro del caracol. Animado.) No. La historia no empieza así.

Marino sonríe. Mira el caracol. Va a la maleta y la coloca a manera de retablo. Se coloca detrás de ella.

MARINO. Supongamos que aquí (saca del bolsillo una tiza y dibuja en el frente de la maleta algo semejante a un pedazo de isla; un poco más arriba y a la derecha del centro, pone un punto) nació yo. Bueno, nacimos, porque somos tres. Y que todo esto (rellena el espacio vacío con garabatos más o menos espesos) es el mar. (Mira con nostalgia el paisaje dibujado en la maleta.) A 17,5 kilómetros de casa. (Pausa corta.) ¡A mis hermanos y a mí nos encantaba imaginar el mar! (Juega. Ríe. Pausa. Observa la maleta. Camina.) Pero mamá, como todas las madres, nos protegía demasiado; temía que nuestro espíritu aventurero y soñador... (Se interrumpe.)

Se detiene. Se aleja un poco de la maleta. Silencio corto. Marino se quita la gorra y la manosea. Se acerca a la maleta. La observa. Decidido borra el dibujo de la maleta.

MARINO. ¡No! Esto así es muy aburrido. (Pausa. Piensa arrodillado junto a la maleta.) ¡Ya! Claro. (Dibuja un árbol en el lugar donde estuvo la isla.) Esto también es una isla.

Marino vuelve a ocultarse detrás de la maleta. El canto de los pájaros comienza a escucharse, primero lejano, luego cada vez más cerca. Marino saca la cabeza y va incorporándose poco a poco.

MARINO. Eran tres hermanos. Tres pichones de pájaros carpinteros, y ninguno de los tres estaba dispuesto, en manera alguna, a hacer vida de pájaros.

Marino coloca un nido en las ramas del árbol dibujado. Luego se asoman poco a poco los pichones.

PICHÓN 1. ¿Agarrarse al tronco de una palma?

PICHÓN 2. ¡Hacerle un agujero profundo!

PICHÓN 3. (Temeroso.) Y a fuerza de martillar con el pico.

PICHÓN 1. ¡No!

PICHÓN 2. ¡No!

PICHÓN 3. ¡Y no!

MARINO. (*Mientras los tres pichones se acomodan en el nido.*) La madre, por su parte, confiaba en que, al emplumar, los tres pichoncitos enseguida sentirían ganas de volar, olvidándose de sus disparatadas ideas.

Pausa.

MARINO. (*Con algo de pesar. Suspira. Habla bajo.*) Pero se equivocaba la buena madre. Ya los tres hermanitos tenían sus proyectos.

Aparece la Madre Carpintera revoloteando cariñosamente sobre sus hijos. Se coloca cerca del nido.

MARINO. Y una mañana en que les preguntó qué iban a ser si no resultaban pájaros en toda la extensión de sus alas, los tres contestaron...

PICHÓN 1. (*Decidido.*) Nosotros... (*Mira al Pichón 2.*)

PICHÓN 2. (*Muy decidido.*) Seremos... (*Mira al Pichón 3.*)

PICHÓN 3. (*Tiembla ligeramente. Balucea una palabra ininteligible. Mira a sus dos hermanos. Deja de temblar. Intenta parecer decidido.*) ¡Marineros!

Pausa leve. Marino los mira sorprendido. Mira a la Madre Carpintera.

MADRE CARPINTERA. (*A Marino.*) ¡Marineros? (*Pausa. A los pichones.*) Pero... hijos míos, ¿a qué viene pensar de ese modo? ¿Han visto ustedes algún pájaro navegante?

PICHÓN 1. Los patos.

MADRE CARPINTERA. ¡Ah, sí!, pero no son marineros, son... patos. (*A Marino.*) Anda Marino, explícale tú, que sabes de esas cosas.

MARINO. (*Encogiéndose de hombros.*) No creo que pueda yo convencerlos, Carpintera.

MADRE CARPINTERA. (*Imperativa.*) ¡Cómo que no! (*Se avergüenza. Suaviza el tono.*) Por favor.

MARINO. Bueno... Marino es el que navega en un barco, y ningún pato va a bordo de sí mismo...

MADRE CARPINTERA. (*Lo interrumpe.*) En todo caso, serán barcos, pero no marineros, ini patos!

Marino dirige a Madre Carpintera una disimulada mirada de regaño.

PICHÓN 3. Pues nosotros... (*Los otros dos hermanos lo miran orgullosos.*)

PICHÓN 1. Queremos... ser... (*Mira al Pichón 2, que está distraído. Lo empuja.*)

PICHÓN 2. (*Mira al Pichón 1. Luego a la Madre Carpintera.*) ¡Marineros!

MADRE CARPINTERA. Bueno, pues habrá que verlo. Veremos si el ala no tira más a volar que a navegar.

La Madre Carpintera eleva el vuelo.

MARINO. La madre pensó que con esto los tres pichones plumosos se darían cuenta de sus incapacidades como navegantes.

La Madre Carpintera revolotea sobre el nido, hasta perderse en el horizonte. Marino y los tres pichones la ven desaparecer. Pequeña pausa. Marino queda pensativo. Lo sobresalta la voz del Pichón 3.

PICHÓN 3. (*Suspirando.*) Bueno, por fin se lo dijimos.

PICHÓN 2. Me alegro, así no le mentimos ni la engañamos.

PICHÓN 1. Seremos marineros.

Los tres pichones miran a Marino, quien, algo inseguro, asiente con la cabeza. Los cuatro miran al río por un instante. Sonido de río. Marino cuenta mientras construye un río frente a la maleta y el nido.

MARINO. Sí, porque la madre carpintera había hecho su nido en la rama extendida sobre el río de un bagá. Mis hermanos y yo no tuvimos la suerte de abrir los ojos al mundo y ver de primerito el agua transparente corriendo sin cesar...

Marino cierra los ojos. Recuerda. Abre los ojos de repente. Se ha acordado de algo importante. Saca el caracol de la maleta, lo coloca sobre el río, lo mira con nostalgia.

MARINO. ¿Dónde estaba...? ¡Ah!... No pudimos ver el mar hasta mucho después, pero eso no impidió que también soñáramos con la navegación y los barcos, y que desde pequeños nos preguntáramos...

PICHÓN 2. (*Lo interrumpe. Marino se asusta un poco.*) ¿A dónde irán los ríos, eh?

PICHÓN 3. (*En un bostezo.*) ¡Quién lo sabe!

PICHÓN 2. Para mí que dan la vuelta y vuelven a pasar, porque se ve que es la misma agua siempre.

MARINO. (*Un poco molesto con los pichones que lo interrumpieron, se oculta tras la maleta.*) ¡Quién sabe!

Se escucha el canto de un alcatraz. Marino, ilusionado, saca otra vez la cabeza. Busca en el cielo algo más que azul.

MARINO. (*Emocionado. Sin dejar de buscar.*) Pero la respuesta verdadera no la obtuvieron hasta muchos días después, cuando un viejo alcatraz que había venido a ver los montes florecidos (*aparece el alcatraz y Marino lo descubre con alegría*) se posó en la rama del bagá.

ALCATRAZ. Buen día.

MARINO. (*Entusiasmado. Se olvida de los pichones.*) ¡Buen día! (*Al público.*) Dijeron los pichones.

PICHÓN 1. (*Carraspea para llamar la atención.*) ¿Qué? ¿Anda usted de paseo, señor Alcatraz?

Alcatraz mira a Marino que se encoge de hombros y le sonrío. Luego se dirige a los pichones.

ALCATRAZ. Pues sí, dando una vueltecita. Y ustedes, ¿qué?

PICHÓN 3. Esperando.

ALCATRAZ. ¿A mamá?

MARINO. No: al tiempo, a ver si crecen y empluman.

ALCATRAZ. Buena idea.

Marino sonríe complacido.

PICHÓN 2. ¿Y usted, señor Alcatraz, vive lejos?

ALCATRAZ. (*Dándose aires de extranjero.*) Bueno, prácticamente vivo en el mar.

PICHÓN 1. (*Extrañado.*) ¿El mar?

PICHÓN 3. (*Muy curioso.*) ¿Y eso qué es?

ALCATRAZ. Pues, a donde van los ríos.

PICHÓN 2. (*Asombradísimo.*) ¡Cómo!

PICHÓN 1. ¡Qué nos dice!

PICHÓN 3. ¡Cuenta bien, señor alcatraz, a dónde van los ríos!

Se escucha una música lenta, a veces triste y lejana, a veces perfecta: como el mar. Marino se acerca a los pichones, ahora es uno más de ellos. Luz tenue.

ALCATRAZ. Viendo juntos cielo y mar se encuentra todo el consuelo.

En el mar también hay cielo, y del cielo, se ama el mar.

No se aprende a navegar.

El arte del marinero nace del alma primero

que el pensar y que el hablar.

Si de los barcos preguntan

les diré que más que naves,

son como al cielo las aves,

y como el sol que despunta.

Ancho y largo como un todo,

no se compara con nada.

Su olor, el de la alborada,

hogar, su mejor apodo.

Enamorado del cielo

permanente es su tristeza,

por eso es que su belleza

siempre huele a desconsuelo.

Y sin importar el llanto

que desata en marejadas,

el mar hace sus trastadas

y deslumbra con su encanto.

A este alcatraz ya viejo

las alas mucho le pesan,

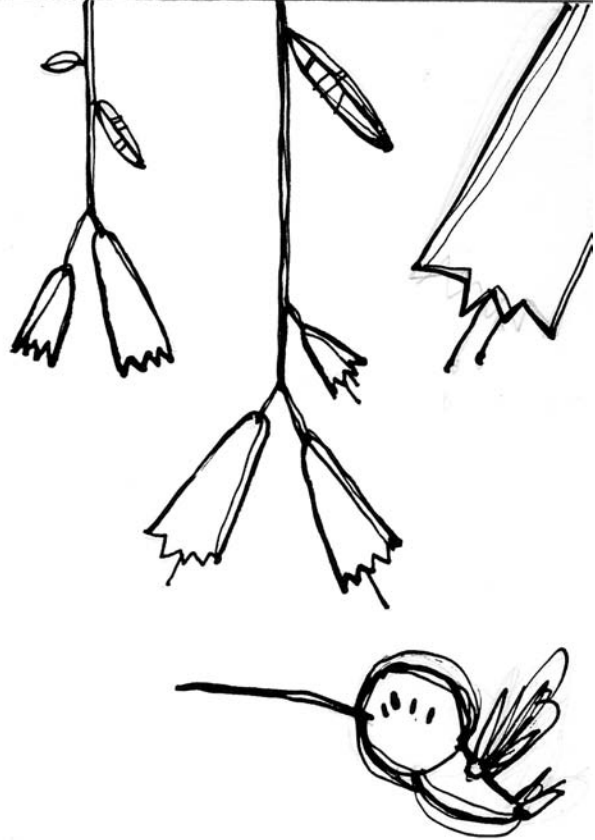
y cuando al mar lo regresan,

regresa fiel al cortejo.

Sé que la vida pasa,

lo sabe el buen marinero

que amando como el primero,



muere en el mar, que es su casa.

Libre volaré por siempre,
tiñendo todo de azul
como mi barco de tul,
desde enero hasta diciembre.

Pero si tengo que anclar
en un puerto mi canción,
le entrego mi corazón
al cielo, al viento y al mar.

MARINO. El Alcatraz contó las maravillas del mar. Cómo era de inmenso y cómo tenía olas y barcos y peces que lo recorrían, y cómo el viento llevaba su parte en todo. Pero lo que más interesó a los pichones fue la idea de los barcos.

La música cesa de pronto, con la intromisión del Pichón 1.

PICHÓN 1. ¿Grandes así como un coco que navega?

Marino ríe. Camina hacia los pichones.

MARINO. ¡Mil veces más grande que mil cocos juntos!

PICHÓN 3. ¡Qué maravilla!

ALCATRAZ. Y navegan el mundo entero conducidos por navegantes que trabajan y viven a bordo todo el tiempo.

PICHÓN 1. ¡Seremos marineros!

Vuelve a oírse el canto del Alcatraz, que se despide. Desaparece poco a poco. Los pichones, tranquilos, se duermen.

MARINO. *(Un poco bajo. Para no despertar a los pichones.)* Y aquel encuentro con el Alcatraz siguió tan vivo y persistente en sus memorias, que un día no pudieron aguantar más.

Pausa. Marino cuida que los pichones estén bien. Toma el caracol y escucha en su interior. Juega a imitar con la voz el sonido del agua, que va mezclándose con el verdadero sonido del mar.

MARINO. Es que el mar es así desde la idea misma: una vez que te lo nombran no puedes dejar de imaginarlo. *(Pausa. Juega con el caracol, que ahora es un barco inmenso.)* Cuando lo descubres en toda su inmensidad, no puedes salirte de él. *(Pausa.)* Jamás. *(Marino mira a los pichones. Luego habla casi en un susurro.)* Mis hermanos y yo decidimos ir a buscar el mar, y regresar tan pronto lo hubiésemos visto.

Marino se quita la gorra. Alza la vista y ahí está el mar. Lo descubre por vez primera. No encuentra palabras, observa todos sus detalles. Muy a lo lejos hay un bote. Lo saluda temeroso. Siente la arena entre sus dedos. Arriba, muy alto, vuela un alcatraz. Marino lo persigue con la mirada hasta que se posa en la arena, cerca de él. Lo escucha atentamente. Luego lo observa despegar el vuelo y alejarse. Lo despide





felizmente, junto a sus hermanos. No puede controlar la emoción y camina de un lado a otro.

MARINO. ¡Me dijo que nunca se acaba! Y que... que hay que vivirlo para hablar de él. (Pausa.) ¡Que te enamoras fácilmente de la profundidad de sus susurros! (Pausa.) Que con el tiempo hasta logras entenderlos. (Pausa.) Me dijo que cuando ya eres parte de él, se muestra generoso con tus velas. Que no te importa ser pez, ave o sal... (Pausa. Mira al cielo.) Me dijo que tienes en cada puerto del mundo una casa. Una canción que espera. ¡Y que nunca, nunca, te aburres de navegar...! (Marino mira a los pichones, que ahora son sus hermanos. Sonríe satisfecho. Se acerca a ellos.) Y nos fuimos al mar, sin despedidas (sonríe malicioso, casi sin creerlo) en una nave improvisada con madera. PICHÓN 1. ¿Oyeron? Si vamos a ser marineros de verdad, lo primero es ir al mar.

PICHÓN 2. Cierto.

PICHÓN 3. Pero... (Sus hermanos lo miran.) Entonces... ¿qué esperamos?

MARINO. (Casi imperativo.) Pues a que les salgan las plumas. ¿De qué otro modo se puede ir al mar si no es volando? (Los pichones lo miran inconformes.) Digo, en su caso.

PICHÓN 1. Escuchen. Si todos los ríos van al mar, este también irá.

PICHÓN 2. Entonces, ¿por qué no empezar a navegar, y la pluma, si quiere, que nos vaya saliendo por el camino?

MARINO. (Los escucha anonadado.) ¡Navegar!

PICHÓN 3. Pero no tenemos barcos.

PICHÓN 2. Bueno, barco sí tenemos. Si se mira bien... (Señala al nido.)

PICHÓN 1. Lo único que nos falta es echarlo al agua.

PICHÓN 3. ¿Pero cómo?

PICHÓN 1. Lo que tenemos que hacer es mecerlo y remecerlo hasta que caiga al agua, y el río, por su parte, que haga lo demás.

MARINO. (En un impulso.) ¡Hundirlos!

PICHÓN 1. ¿Quién dijo eso? ¡La paja flota, hermanos! (A Marino.) Y tú deberías saberlo, marinerito.

PICHÓN 3. (Admirado.) ¡Qué bárbaro!

PICHÓN 1. Ya les digo que el río con su corriente hará lo demás.

MARINO. (Ilusionado, a los pichones.) Nos llevará hasta el mar.

PICHÓN 2. ¡Como si fuera un barco!

PICHÓN 3. Un barco es, porque ya lo vemos como un barco.

PICHÓN 1. ¡Ahora mismo!, ¡a mecerlo y remecerlo! (Pausa. Sus hermanos lo miran.) ¡Pero ya!

Los tres pichones, con ayuda de Marino, empiezan a columpiar el nido hasta que cae al río.

PICHÓN 1. ¡Viva!

PICHÓN 2. ¡A navegar!

PICHÓN 3. ¡Seremos marineros!



Los tres tripulantes ríen y saltan contentos mientras, llevado por la corriente, el nido empieza a navegar. Marino los despiende desde la orilla. Luego, arrodillado junto a la maleta, deja de sonreír. Aparece la Madre Carpintera.

MADRE CARPINTERA. (A Marino, luego de ver el árbol vacío.) ¿Y mis hijos?

Marino baja la vista y hace una seña discreta hacia el río.

MADRE CARPINTERA. (Precipitándose en picada hacia el nido.) ¡Mis hijos!

La Madre Carpintera se acerca al nido. Va a posarse pero Marino la detiene.

MARINO. ¡Cuidado, Madre Carpintera! ¡No se pose, el barco no aguanta más peso!

MADRE CARPINTERA. (A Marino.) ¡Qué peso! ¡Ni qué barco, muchacho!

MARINO. Yo ya conozco esta historia. Hágame caso.

La Madre Carpintera detiene una mirada compasiva sobre Marino. Rápidamente reacciona.

MADRE CARPINTERA. (A los tres pichones.) ¡A casa! ¡Se van a ahogar!

PICHÓN 2. ¡Quién dijo! ¡Si esto navega perfectamente, mamá!

La Madre, haciendo un giro en el aire, pasa sobre sus cabezas.

MADRE CARPINTERA. (Desesperada, volando sobre el nido.) ¡A casa, a la orilla enseguida!

MARINO. (A la Madre Carpintera.) Es imposible hacerlos regresar. No pueden gobernar el nido y (baja la mirada apenado) tampoco quieren hacerlo.

Pequeña pausa.

PICHÓN 1. ¡Viejita, compréndelo!

PICHÓN 3. ¡Ya volveremos un día y estarás orgullosa de nosotros!

MADRE CARPINTERA. (Pasando como una flecha disparada.) ¡A casa! (Revolotea un poco más sobre sus hijos y va perdiendo la fuerza.) ¡A casa! ¡A casa!

La Madre Carpintera se posa agitada en el árbol. Lloro mientras el nido poco a poco se aleja.

MADRE CARPINTERA. No puedo entender estas cosas.

MARINO. No se preocupe. Cuando sean capitanes de barcos, bien lejos la van a llevar de paseo.

Marino acaricia a la Madre Carpintera entre los acordes de una melodía muy triste. Mientras, la embarcación de paja

se pierde por el río. Marino quiere explicar algo, pero no sabe cómo. Baja la mirada y se esconde detrás de la maleta. Lentamente el aire comienza a contagiarse con los acordes de un guateque.

Aparece Zunzún. Es un pajarillo inquieto con espejuelos. Revolotea entre las ramas bajas del árbol. Se acerca a la Madre Carpintera. Mientras la escucha no deja de libar las flores, y se detiene muy poco, solo antes de hablar.

MADRE CARPINTERA. Dime, por favor, ¿qué hago?

Es que mis hijos se han ido.

ZUNZÚN. Se ve el cielo despejado, y el mar estará tranquilo.

MADRE CARPINTERA. No me trates de engañar, me preocupo, soy su madre.

ZUNZÚN. Si ellos quieren navegar, mejor es que no taladren.

MADRE CARPINTERA. Tenían bajo mis alas todo un mundo de cariños.

De las cosas que son malas no saben nada mis niños.

ZUNZÚN. Dudo que no triunfen juntos, si juntos fueron al mar.

De la vida y sus asuntos se aprende, como a nadar.

MADRE CARPINTERA. No está bien contra el destino de ave, o de carpintero,

luchar, porque los caminos regresan a su sendero.

ZUNZÚN. Perdone usted, dama noble, que apoye la decisión

de no taladrar un roble y amar la navegación.

Aquí estarían seguros si eso quisieran hacer,

de otro modo les auguro suspirar y entristecer.

Cuando urge mucho un sueño que uno quisiera cumplir,

el corazón es el dueño aunque duro sea partir.

Son buenas las ilusiones,

eso usted bien que lo sabe, ahora son sus tres pichones

navegantes en la nave.

MADRE CARPINTERA. (Con cierto desprecio.) ¡La nave!

MARINO. (Mientras el Zunzún se marcha.) Sí, la nave; las cosas no son como se llaman, sino como uno las va nombrando por el camino. (La Madre Carpintera lo ignora y se va. Marino se encoge de hombros. Mira el retablo vacío. Al público.) Y no se habló más.

Regresa el sonido del mar. La embarcación de los pichones se ve otra vez en el río.

MARINO. Entonces vinieron los interminables días de navegación, las hambres y las fatigas. (Pausa. Mueve la embarca-

ción.) Pero los pichones se mantuvieron valientes y decididos. (Pausa. *Sonido de río.*) Una vez el río se hizo estrecho y la corriente furiosa. (El río se vuelve furioso. *Marino sacude la embarcación sobre el agua.*) El agua se precipitó dando tumbos violentos al nido entre las piedras, pero los navegantes no pensaron en ningún momento abandonar el barco. (El clima va empeorando hasta la tormenta.) Resistieron el hambre, la lluvia, el trueno y el viento, sin que nadie propusiera el regreso. (Le regresa al mar la calma.) Hasta que en una madrugada, mientras pasaban sobre los pichones miles de estrellas, Pichón segundo, quien dormía siempre intranquilo, dijo saltando.

PICHÓN 2. ¡Eso qué es!

Marino mira asombrado al horizonte. Se escucha un sonido prolongado que brama una vez, calla y vuelve a sonar hasta completar tres rugidos interminables.

MARINO. (Sin dejar de mirar hacia delante, casi mecánicamente.) El resto de la tripulación despertó. Y ya con los ojos abiertos, se quedaron mudos de asombro. (Pausa. *Conmocionado, habla despacio. Mientras describe lo que ve, la voz va alegrándose.*) Era el río sin orillas, no más que cielo y agua, y tanta, que arriba todas las estrellas juntas no alcanzaban para servirle de techo.

PICHÓN 2. ¡El mar!

PICHÓN 3. ¡Por fin!

PICHÓN 1. ¡Mira!

Marino desnuda con los ojos el mar. Abandona despacio a los pichones y camina hacia él.

MARINO. (Lo descubre por primera vez.) ¡Un barco!

De nuevo el bramido. Marino es alumbrado por una luz intensa. Se cubre un poco el rostro.

MARINO. ¡Inmenso!

Marino ve el barco acercarse. Descubre a alguien en él. Se quita la gorra, le hace señas con ella. Se voltea lentamente hacia los pichones. La gorra en sus manos es ahora una embarcación inmensa. Marino es el capitán.

MARINO. (Como capitán.) ¡Tres naufragos! (Señalando el nido.) ¡Pronto, echen un bote al agua! ¡A recogerlos!

Marino se acerca a los pichones, los recoge en una danza que es a la vez rescate, navegación y tres años de aventura.

MARINO. (Mientras manipula la gorra con los pichones dentro.) Así fue como por fin los tres flacos y alegres navegantes subieron por primera vez, desde un verdadero mar, hasta un verdadero barco. (Pausa. *Marino coloca el barco-gorra en el río. Se despide de la embarcación.*) Y se fue el barco muy lejos con ellos. (El barco se pierde tras la maleta.) Navegaron todos los mares del mundo y así pasó

un año y pasó otro, y otro más, hasta que fueron tres, tres años de navegación.

Una música nostálgica, que evoca la canción de Marino, invade el espacio. El otoño cubre las ramas del viejo bagá. Aparece sobre el árbol la Madre Carpintera.

MARINO. Una tarde en que la Madre Carpintera estaba construyendo, por quinta vez en su vida, un hueco en una palma, oyó tres voces mayores que llamaban desde el suelo. (Marino abre los brazos y grita con una mezcla de felicidad y añoranza.) ¡Mamá, venga a abrazar a sus hijos!

Marino saca a los tres pichones en un barco.

MADRE CARPINTERA. ¡Muchachos!

MARINO. Y fue a comérselos a besos. (La Madre Carpintera vuela hasta el barco. Cuando va a besar a sus hijos, Marino la detiene.) Pero antes tuvo que detenerse para ver... (Marino saca de su bolsillo tres gorras de marinero y se las coloca a los pichones. La Madre quiere acercarse y Marino la detiene otra vez. Saca de atrás de la maleta su gorra y se la pone. Sonríe.) ¡Sus gorras de capitanes de barcos!

La Madre Carpintera se acerca a los pichones y los besa, también a Marino. Se monta la madre junto a sus hijos, y el barco comienza a navegar. Marino despide a los pichones marineros. Se queda solo. Recoge el árbol, luego el río, por último el caracol. Cierra la maleta. Se sienta sobre ella, aún con el caracol en las manos. Se lo acerca al oído. No se escucha nada.

MARINO. (Algo triste.) Parece que este tampoco es el puerto. Aunque sea igual a tantos puertos del mundo. (Pausa. *Mira el lugar. Se masajea suavemente las rodillas. Sonríe levemente.*) ¿Ya ven por qué no digo puerto como digo mar? (Vuelve a escuchar dentro del caracol, pero no se oye nada. Suspira.) He perdido al Alcatraz. (Busca el cielo. Busca en el cielo algo más que azul.) Bueno... (Pausa. *Ríe. Se pone la gorra. Se sienta sobre la maleta.*) Tal vez ni siquiera ha dado la señal todavía.

Pausa. Marino se levanta. Va a guardar el caracol en la maleta. Antes, se lo pega al oído. Se escucha el canto del Alcatraz, que se mezcla poco a poco con el del mar. Marino pone el caracol en el suelo; ilusionado, mira al cielo. Busca. El sonido del Alcatraz va dejando de escucharse hasta dejar a Marino solo, y el mar.

MARINO. (De pie. Se quita la gorra y la sonrisa. Se acerca a la maleta.) Bueno... realmente no era mío... (Pausa. *Coge la maleta. Va a irse, pero se detiene. Mira al cielo otra vez y sonríe ampliamente.*) O sí... Alguna vez creo que lo fue... (Al público.) Y tal vez no era uno, sino cualquier alcatraz que me recordara a ese que descubrí hace tiempo. (Pausa. *Deja la maleta y camina un poco.*) El caso es que ando buscando el canto de un alcatraz en cada puerto, en cada

mar. Después de la tercera señal, en tres largos años, deberé reunirme en casa con mis hermanos. (Pausa.) Yo he perdido la cuenta. Me entretuve siendo feliz mientras la escuchaba. A todos digo que esta es la segunda. Y regreso a casa, para volver a partir y regresar pronto. No importa que de tantos viajes uno se canse un poco.

Se escucha a lo lejos el canto del Alcatraz. Marino sonríe convencido. Marino camina hacia la maleta. La coge. Mira por última vez el puerto y su pedazo de cielo. Se pone la gorra.

MARINO. Desde luego, casi sobra decirlo, después del regreso, los capitanes se llevaron a la madre de paseo por el mundo.

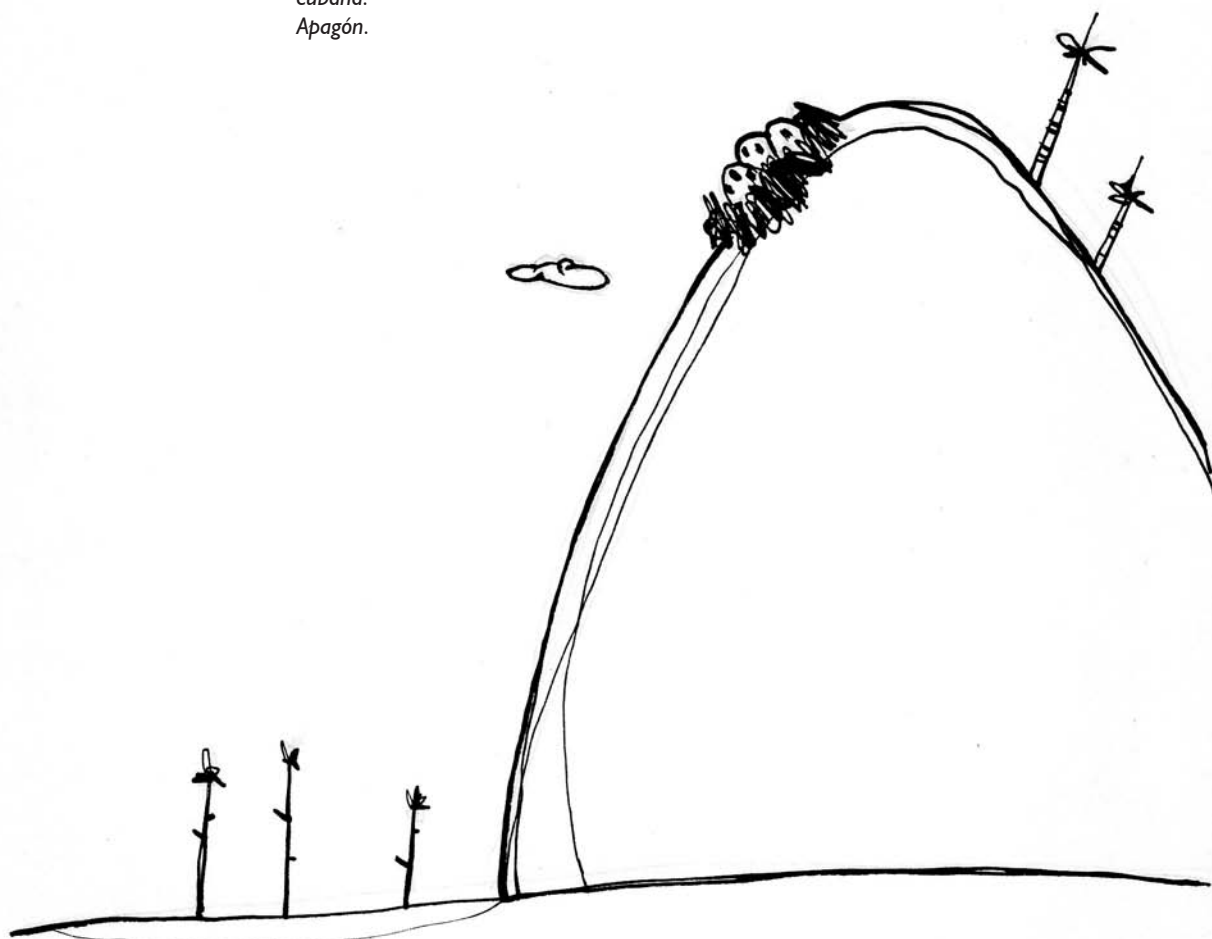
Marino avanza un poco. Se detiene. Busca apurado dentro de la maleta. Saca una caja mediana.

MARINO. ¡Ah! Y un día volvieron con regalos para el Zunzún, que continuaba libando las mieles más secretas del monte.

Marino saca de la caja un objeto pequeño. Se escucha el llamado del Alcatraz. Luego el bramido lejano de un barco. Marino apresura el paso. Recoge la maleta. Sale.

El puerto se inunda con el sonido del mar mientras la luz se cierra en un barquito de papel con los colores de la bandera cubana.

Apagón.



* Tomado de «Cuadernos de Ensayo Teatral 13», Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, 2010.

El arte del monólogo*

José Sanchis Sinisterra

Una deconstrucción siempre tiene como objetivo revelar la existencia de articulaciones y fragmentaciones ocultas dentro de las totalidades habitualmente aceptadas como monádicas

PAUL DE MAN

Quizás deberíamos empezar por preguntarnos: ¿de qué hablamos cuando hablamos del *monólogo*? Porque es posible que, presuponiendo que el término remita para todos e inequívocamente al mismo objeto referencial, nos encontremos naufragando en el léxico de imprecisiones, vaguedades, lugares comunes, clichés y tics conceptuales que conforman, todavía y por desgracia, el territorio de la dramaturgia. A diferencia de la sólida, precisa y sistemática –aunque también plural y contradictoria, naturalmente– rama de los estudios literarios que constituye la narratología, dotada de un vigoroso y arborescente corpus instrumental, la investigación dramática arrastra una arcaica estela de preceptos, nociones y patrones analíticos que, además de evidenciar una letal inercia teórica, resultan inoperantes para dar cuenta de la heterogénea y compleja casuística de la producción textual contemporánea. E incluso, en gran medida, para revisar con criterios actuales la dramaturgia tradicional.

De ahí la necesidad de repensar, aun con la mayor modestia conceptual, todos los componentes del sistema dramático, desde las múltiples articulaciones que pueden establecerse entre la *fábula* y la *acción dramática*, hasta cada uno de los parámetros de la *espacialidad*, la *temporalidad*, el *personaje textual*, los vectores y grados de la *figuratividad*, los recursos *didascálicos* y, particularmente, las muy diversas configuraciones del *discurso* que se manifiestan en el habla de los *locutores*; dicho de otro modo, los enunciados dispuestos por el autor para ser proferidos por los «actores». (Me resisto desde hace tiempo a llamar *diálogos* a ese material textual, dado que el término designa, precisamente, una de sus modalidades discursivas.)

En aras, pues, de esa desconfianza que debe presidir el uso de términos y conceptos legados acríticamente por la tradición, preguntémosnos de nuevo: ¿qué entendemos por *monólogo*? ¿Debemos seguir ateniéndonos a las concepciones clasicistas, reformuladas modernamente por teóricos tan sólidos como Patrice Pavis, que lo identifican abusivamente con el *soliloquio* y lo definen como expresión de los pensamientos del personaje en situación de *soledad dramática*, es decir, sin otro destinatario que él mismo? La propia definición de Pavis («Discurso de un personaje que no está dirigido directamente a un interlocutor con el propósito de obtener una respuesta») justifica su calificación de «antidramático», en lo que coincide con otros muchos teóricos y prácticos de la dramaturgia que no dudan en condenarlo al desván de las convenciones obsoletas.

Pero si nos permitimos ceñirnos a criterios más específicos –e incluso más estrictamente etimológicos: «habla o discurso de un solo locutor»– y abrimos al mismo tiempo la perspectiva para abarcar la gran diversidad desplegada por la *dramaturgia realmente existente*, podemos considerar como *monólogo* toda secuencia dramática en la que el discurso es detentado por un único sujeto, independientemente de su extensión (una situación, una escena, una obra más o menos larga...) y de la «identidad» de su destinatario. Y es justamente este último factor el que determina no solo la naturaleza indudablemente *dramática* del monólogo –es decir, su intrínseca y rica teatralidad– sino, también, la amplia gama de sus modalidades textuales.

Porque, como resulta evidente –más que en cualquier otro ámbito– en el contexto teatral, toda emisión verbal instaura automáticamente la figura de un receptor, y es esta díada comunicativa básica (*emisor-receptor*), fundacional del proceso enunciativo de todo discurso, la que confiere a la palabra dramática su estatuto dialógico. Para expresarlo con más contundencia: el yo que habla engendra un tú interpelado, y ello hace posible todos los avatares de la interacción verbal. A partir de esta simple constatación, resulta evidente que todo monólogo puede ser vehículo de complejos procesos inter e intrasubjetivos, como cualquier otra manifestación discursiva, y –lo que es más pertinente para nuestro propósito actual– es fácil establecer una elemental clasificación de formas y modos monológicos que muestre su fértil diversidad. Basta con establecer variantes en el segundo término de la díada comunicacional (*receptor/tú*).

Este simple criterio clasificatorio nos permitiría diferenciar, en primera instancia, tres modalidades generales:

1. El Locutor (o sujeto monologante) se interpela a sí mismo.
2. El Locutor interpela a otro sujeto (o Personaje B).
3. El Locutor interpela al Público.

Estas, a su vez, presentan variantes o sub-modalidades diversas que pueden incluir categorías particulares, por no hablar de formas híbridas y de tipos «anómalos», tan frecuentes en la nueva textualidad. Un criterio taxonómico como el que aquí se presenta es susceptible, pese a su esquematismo elemental, de ampliarse y desarrollarse hasta constituir un encuadre similar al del Sistema Periódico de los elementos químicos, de modo tal que puedan preverse variables monológicas todavía no «halladas» o «inventadas»...

I. El Locutor se interpela a sí mismo

Nos hallamos aquí, evidentemente, en el territorio familiar del *soliloquio*, tan frecuentado por la dramaturgia clásica. Y es bien cierto, sí, que esta autointerpelación del personaje, tanto cuando se encuentra solo en escena como –y especialmente– cuando, en presencia de otros,

profiere un *aparte*, resulta hoy dramáticamente débil y se percibe como convención anticuada. Y esto es así porque se evidencia demasiado obviamente, no tanto la necesidad que el personaje tiene de expresarse (¿no le basta con «pensar» en silencio?), como la que induce al autor a informar explícitamente sobre los procesos internos más o menos secretos de sus criaturas, que el espectador necesita conocer para seguir adecuadamente la acción dramática... y que el primero no sabe cómo inscribir de otro modo en su texto.

Esta necesidad autoral, más informativa que dramática, unida a la identidad intrínseca de la díada comunicativa (el receptor es el mismo sujeto emisor), suele dar lugar a discursos cuya *dialogicidad* resulta sumamente atenuada, en especial cuando carecen de lo que la lingüística pragmática denomina intención o fuerza ilocucionaria, es decir, cuando la palabra no aspira a generar acción. Porque, hora es ya de decirlo, este carácter *pragmático* del habla del personaje («decir es hacer»), su mayor o menor incidencia en el progreso de la acción dramática, es el requisito básico del discurso teatral, aquello que permite inscribir los enunciados emitidos por los sujetos en el dinamismo situacional desplegado por el texto. Y, en el caso de esta modalidad del monólogo, cabe preguntarse: ¿qué puede *hacerse* a sí mismo un personaje mediante la simple exteriorización de un discurso informativo, expresivo, rememorativo, reflexivo, narrativo, etcétera?

Esta debilidad pragmática suele hacerse más patente en aquellos soliloquios que se desarrollan exclusivamente a partir de la primera persona gramatical, que en esta clasificación son denominados «*monólogos del yo integrado*», dado que el sujeto se contempla y se expresa como una mónada subjetiva autoconsistente. Quizás vulnerado, sí, por dudas, contradicciones, dilemas, arrepentimientos, sospechas, temores... –y tales turbulencias internas son la única posibilidad de instalar un cierto *movimiento dramático* en el seno del soliloquio–, pero difícilmente capaz de sustraerse a un cierto efecto de retórica convencional y a una carencia cierta de progresividad dramática. Inscrito como secuencia breve en un tejido dramático complejo y dinámico, puede aún este tipo de discurso monológico atenuar o maquillar su «arcaísmo», pero cuesta imaginarlo como único recurso de un texto de cierta extensión.

Si, en cambio, se instala la convención de desarrollar el discurso a partir de la segunda persona gramatical (el personaje se interpela a sí mismo, pero bajo la forma de un «tú»), pareciera insinuarse un mayor grado de *dialogicidad*, como si este recurso meramente formal, sintáctico, dividiera al sujeto en dos instancias subjetivas, una de las cuales dice y hace –o pretende hacer– algo a la otra. Esta modalidad, que podríamos denominar «*monólogos del yo escindido*», abre efectivamente un hiato entre el yo y el tú a través del cual la interacción es posible y, con ella, un arco de dualidades susceptible de generar no solo *movimiento*, sino también *conflictividad*, *progresividad* y un mayor o menor grado de *complejidad situacional*: deber/querer, saber/ignorar, desear/temer, negar/aceptar... No

es extraño que, en tanto que procedimiento monológico, resulte idóneo para la expresión de una situación tan frecuente en la dramaturgia occidental como el *dilema*.

Naturalmente, su carácter artificioso se hace evidente en relación proporcional su extensión, y ni siquiera su combinación con la modalidad del «yo integrado» garantiza su consistencia dramática, lastrada por las debilidades antes mencionadas. Pero cabría incrementarla llevando la convención hasta el límite mediante una variante inusual, que denominaríamos «*monólogos del yo múltiple*». Traduciendo dramáticamente un trastorno psíquico de raíz esquizofrénica como es el de las personalidades múltiples, podríamos concebir una situación en la que el personaje se encuentra internamente habitado por varios «yoes», diversos y contradictorios, que dialogan empleando indistintamente la primera y la segunda persona gramatical... y quizás también la tercera, sin un yo emisor explícito. Alguno(s) de tales «yoes» podría(n) ser la expresión de otro(s) internalizado(s), con lo cual la complejidad discursiva y dramática llegaría a ser realmente notable. Y ello sin pretender circunscribirse temáticamente al ámbito de lo psiquiátrico: se trata de una opción estética y/o poética.

(El aludido procedimiento de *llevar la convención al límite* es, dicho sea de paso, un factor permanente de renovación dramática. Cualquier recurso técnico-formal, por muy obsoleto y manido que resulte en un momento determinado de la evolución teatral, puede adquirir una inusitada juventud cuando se lo emplea en un grado extremo o en un contexto inapropiado. En el dominio del arte, todo es susceptible de ser reciclado...)

2. El Locutor interpela a otro personaje

Desde el momento en que la situación dramática instaura un segundo sujeto como destinatario del discurso del Locutor, la naturaleza ya de por sí *dialógica* del monólogo se concreta en una verdadera interacción *dialogal*. Interacción que puede ser sumamente asimétrica en tanto que organización discursiva (solo uno de los dos hablantes hace uso del discurso, o bien solo el discurso de uno es perceptible), pero no así –o, al menos, no necesariamente– desde el punto de vista dramático: el silencio o la inaudibilidad del otro interlocutor pueden contener y/o generar una considerable fuerza en la jerarquía relacional. La verbosidad del hablante (Personaje A) es susceptible de revelarse como síntoma de su debilidad frente al oyente (Personaje B).

En todo caso, el intrínseco carácter dialogal de esta modalidad monológica comporta la necesidad de someter el discurso al principio de *realimentación* que rige todo intercambio conversacional. Quiere esto decir que el Personaje B no es una simple función receptiva, una figura dramática instalada por el autor como simple oyente de la palabra autogenerada y autosuficiente del Personaje A. Su mera existencia es el motivo y el motor del discurso del Locutor, desde luego, pero también el enclave del *objetivo* que justifica su presencia y su conducta; el monólogo es,

pues, una verdadera interpelación que tiende a afectar al oyente para obtener de él un resultado, para modificar algo en él, para alterar la situación y, por lo tanto, para impulsar la acción dramática.

Es la suya, además, una existencia dinámica, es decir, que puede evolucionar a instancias del discurso del Personaje A –o de otros factores–, y esta evolución se refleja y se refracta en el movimiento del monólogo, el cual, por su parte, renuncia a la tentación del monolitismo y del monocromatismo para volverse lábil, discontinuo, zigzagueante, contradictorio, policromo... Cabría afirmar que cuanto más nítida y compleja es la «figura» del Personaje B y más decisiva su modificación para el Personaje A, menos riesgos corre el monólogo de resultar «antidramático». En último término, este podría concebirse como la serie de *estrategias verbales* (y no verbales) de la máxima diversidad que un personaje se ve obligado a emplear para obtener su objetivo... frente al mutismo de su oponente.

Tal definición solo sería apropiada para una de las tres variantes que podemos distinguir en esta segunda modalidad: el Locutor interpela a otro personaje *presente en escena*. Ya que, como resulta evidente, la mera presencia escénica del Personaje B, además de inscribir en la situación discursiva los mencionados vectores pragmáticos, despliega todos los riesgos y poderes del silencio. Riesgos, en la medida en que el autor no se preocupe de justificarlo suficientemente, dramáticamente, y termine por hacerse evidente su naturaleza convencional, más o menos arbitraria según la poética diseñada por el texto. Poderes, en tanto la palabra del Personaje A, además de asumirlo y tratar de romperlo, se estrella una y otra vez contra su naturaleza más o menos enigmática. Como si no se resignara a la soledad del monólogo y quisiera entrar en el territorio del diálogo.

A ello podemos añadir la rica semiosis producida por la actitud, la conducta, las acciones físicas y las variaciones emocionales del Personaje B, un verdadero «discurso» no verbal que se entrelaza *dialógicamente* con las *acciones verbales* del Personaje A y del cual puede desprenderse una nueva serie de variables: ¿el silencio de B implica que no puede hablar, o bien que no quiere hablar? Y, en ambos casos, el factor que le priva de la palabra ¿es *objetivo* o *subjetivo*, *externo* o *interno*? ¿Conoce A esta circunstancia o no la conoce? ¿En qué forma y grado gobierna tal saber (o no saber) la estructura de su persistente monólogo?

La segunda gran variante de la modalidad que estamos considerando se da cuando A interpela a un personaje *ausente de escena*, es decir, no perceptible ni visual ni auditivamente por el espectador. Y de nuevo la perspectiva taxonómica permite establecer diversas categorías, según el Personaje B esté en la *extraescena contigua* o en una *extraescena remota*. En el primer caso, la palabra del Personaje A llega directamente a su interlocutor, que puede incluso estar en su campo visual (pero no, repitámoslo, del espectador). En el segundo, la lejanía física de B obliga a recurrir a un procedimiento de comunicación mediata o indirecta, ya sea de naturaleza *técnica* (y el teléfono ha

sido durante mucho tiempo el recurso privilegiado, pero hoy las posibilidades son muchas) o bien de carácter *mágico* (que en poéticas no realistas apelarían al campo de la telepatía...).

En todas estas categorías, el discurso monologal puede tomar la forma de un diálogo del cual solo percibimos (y, por lo tanto, escribimos) las intervenciones del Personaje A, determinadas y dinamizadas por las supuestas réplicas de B, deducidas implícitamente de las primeras. Este es, sin duda, el talón de Aquiles de esta modalidad, ya que la necesidad de proporcionar al espectador indicios del discurso inaudible de B amenaza con sobrecargar el monólogo de A con un molesto lastre de reiteraciones explícitas (que algunos denominan irónicamente *efecto cacatúa*: «¿Qué dices? ¿Que vas a llegar tarde porque tu madre se ha roto la clavícula al bajar la escalera del sótano?»...). El único antídoto contra este y otros riesgos de la compulsión informativa autoral consiste en atribuir al espectador un grado suficiente de inteligencia deductiva y de tolerancia ante lo indeterminado e incierto. Cosa que muchos autores se resisten a admitir...

La naturaleza inequívocamente *dialogal* de estas modalidades del monólogo se deriva, como es evidente, de la reciprocidad de la interacción verbal y/o no verbal entre A y B, es decir, del hecho de que el Locutor se ve afectado por el silencio, la conducta física y, en las últimas variantes mencionadas, por la palabra (inaudible para el espectador) de su interlocutor. Pero, ¿qué ocurre si bloqueamos dicha reciprocidad comunicacional y establecemos una situación dramática en la que el Personaje B no «recibe» la palabra del Personaje A y, por lo tanto, se colapsa el circuito de realimentación discursiva? En nuestra clasificación se abre así una tercera categoría en la que el Locutor interpela a otro personaje *presente/ausente*. En otras palabras: a otro personaje que está *presente* en escena, pero *ausente* del ámbito ficcional al que pertenece el Locutor, bien por hallarse en un *espacio otro*, bien por poseer una *existencia virtual*.

Imaginemos una situación en la que un personaje interpela a otro, de cuyo entorno escénico, conducta e indiferencia con respecto al decir y el hacer del primero deducimos, inmediata o gradualmente, que «en realidad» no está percibiendo dicha interpelación, que no se ve afectado por ella, y no por autismo real o fingido, sino por pertenecer a unas coordenadas dramáticas distintas; o sea, que el Locutor se encuentra instalado en un proceso comunicativo imaginario del que no puede esperar —¿o quizás sí, pese a todo?— ninguna reciprocidad. Esta presencia/ausencia del destinatario puede deberse, como hemos visto, a su ubicación «real» en un espacio diferente, más o menos lejano, más o menos accesible para A (primera variante), o a su naturaleza «irreal»: no está vivo, es una figura mítica o fantástica, es el propio Locutor en el pasado o en el futuro, es su «yo ideal», lo que hubiera querido ser y no es, etcétera (segunda variante).

Aún podemos ampliar la complejidad de este apartado introduciendo la categoría de los *monólogos del tú múltiple*,

que supondría simplemente (pero no es una estructura *simple*, ni mucho menos) la combinación, en una misma situación dramática, de los diversos tipos de interpelación anteriormente expuestos. El Locutor único desplegaría su discurso interpelándose a sí mismo en primera o segunda persona (modalidades 1) y a uno o varios personajes presentes en escena, ausentes de escena y presentes/ausentes (modalidades 2).

3. El Locutor interpela al Público

La dramaturgia occidental ha recurrido secularmente a un tipo de monólogo basado en la copresencia real de actores y espectadores en la representación teatral. Las diversas raíces histórico-culturales cuya convergencia genera lo que hoy conocemos como Arte Dramático dan testimonio de la universalidad del procedimiento: un actor-personaje (oficiante, jugador, cuentero...) se adelanta e interpela a la colectividad allí congregada. En el teatro propiamente dicho, la inexistencia de la convencional «cuarta pared» hasta bien entrado el siglo XIX hace perfectamente tolerable que el personaje, sin abandonar su ámbito ficcional, comunique al público real sus interioridades.

Como es fácil de advertir, esta modalidad monologal se funde y se confunde inextricablemente con el soliloquio... excepto en aquellos textos en los que el personaje apela explícitamente, como destinatario de sus confidencias, a una *audiencia colectiva indeterminada*. Nos hallamos entonces ante una forma dramática frecuentísima hasta en nuestros días, no obstante su evidente *debilidad pragmática*. Porque, al igual que con respecto al soliloquio, podríamos preguntarnos: ¿qué puede el personaje *hacer* con su discurso a *alguien* que no es *nadie* ni pertenece a su nivel de realidad? Poco, en efecto, aparte de transmitirle la información que el autor necesita poner en conocimiento del público para el correcto entendimiento de la acción dramática: narración de antecedentes, motivaciones más o menos inconfesables, reflexiones y conflictos morales, sentimientos ocultos, propósitos y determinaciones de acción inmediata, etcétera.

No obstante, y también como en el caso del soliloquio, puede resultar interesante inscribir secuencias de esta modalidad discursiva susceptibles de introducir fracturas *épicas* en una estructura *dramática* compleja. Asimismo, es posible crear un cierto *movimiento* —ya que no acción— mediante las anteriormente mencionadas turbulencias internas. La ausencia de objetivo o intencionalidad pragmática del Locutor con respecto a su «abstracto» destinatario, característica de este tipo de monólogos, no es óbice para que el autor no pueda crear una intensa interacción entre su discurso dramático (que integra todos los códigos representacionales, además de la palabra del personaje) y la actividad descodificadora del receptor real, instado a movilizar toda su competencia receptiva para integrar un dispositivo semiótico complejo y no inmediatamente descifrable.

Cuando, en cambio, se concreta la naturaleza del destinatario interpelándolo como *público real del teatro*,

es decir, como colectivo de espectadores que asiste a una representación, todos los mecanismos de la *dialogicidad* pueden ponerse en funcionamiento, ya que el personaje afirma encontrarse en una situación de «verdadera» interacción (estamos en un teatro, ustedes y yo, y mi discurso pretende *hacerles* algo). De hecho, como el Locutor convierte al público en Personaje-Testigo de su presencia y de su comportamiento escénicos, nos hallamos realmente ante una variante de las modalidades 2: el Locutor interpela a otro personaje, presente en escena, integrando en esta el espacio ocupado por los espectadores, que constituyen un Personaje B colectivo.

La interpelación monologal está, pues, justificada, motivada por un objetivo que afecta al público, en el que quizás se encarnen determinados obstáculos que el discurso del personaje debe sortear o vencer mediante estrategias diversas. Y no solo la palabra es decisiva para su finalidad –manifiesta o secreta–: también su conducta, su aspecto físico, y, si fuera preciso, los restantes códigos (plásticos, acústicos, objetuales...) que la escena es capaz de desplegar. Como en el caso del destinatario extraescénico, el Personaje A puede articular su discurso con las supuestas reacciones del público, atribuyéndole intenciones, respuestas y cambios de actitud o de conducta que articulen una compleja interacción dramática.

Si avanzamos un paso más en la concreción del destinatario colectivo, establecemos una tercera variante: aquella en la que el Locutor interpela al Público en tanto que *audiencia ficcionalizada*. El discurso atribuye a los espectadores una identidad ficticia definida, y al teatro, igualmente, una naturaleza acorde con la situación que los reúne. Esta opción abre al imaginario dramático un amplio campo de posibilidades. El público puede ser *cualquier* colectividad que se ha congregado en *cualquier* lugar para participar en *cualquier* acontecimiento... que el personaje monologante va a convertir en sustancia de un asimétrico «diálogo», de una desigual confrontación.

Es innecesario repetir las consideraciones referidas a la modalidad anterior. Resta tan solo añadir que en ambas cabe un nuevo factor de diversidad interpelativa (y, en consecuencia, de complejidad dramática): el discurso del Locutor puede particularizar en mayor o menor grado la inicial homogeneidad de la audiencia colectiva. Esta puede, en efecto, definirse como dividida en dos o más facciones diferenciadas e incluso antagónicas, más o menos afines a las expectativas del personaje, que deberá, por lo tanto, integrar en su discurso –y en sus estrategias– tal diversidad. Sus reacciones supuestas serán, lógicamente, divergentes. Y no hay por qué excluir la posibilidad de personalizar a alguno o algunos de los miembros del colectivo, que adquirirían identidad dramática en la medida en que su *función* resultara más o menos determinante de la conducta del Locutor y, en último término, de la acción dramática en su conjunto.

Esta tentativa de clasificación del discurso monologal quedaría incompleta si no subrayáramos su incompletud. Todo marco taxonómico es siempre parcial, provisional y, probablemente, reduccionista. Es importante señalar que este no pretende ser otra cosa que un mapa. Y el mapa no es el territorio, por muy exhaustivo que aspire a ser. La realidad –geográfica y dramática– es siempre más rica, compleja, multiforme y perversa. La complejidad y perversión de este mapa, de esta clasificación, pueden, no obstante, ser incrementadas por el lector, a poco que revise su memoria teatral e incluya en ella especímenes monologales que no hallen su lugar en las modalidades y variantes en ella recogidas. También practicando el mestizaje e imaginando mixturas, combinaciones y cruces entre las categorías aquí consignadas. El arte del monólogo tiene ante sí, pese a muchas opiniones contrarias, un brillante futuro.

Modalidades discursivas del monólogo

El Locutor se interpela a sí mismo:

en primera persona gramatical (yo integrado),
en segunda persona gramatical (yo escindido),
en primera, segunda y tercera persona (yo múltiple).

El Locutor interpela a otro sujeto:

presente en escena,
ausente de escena:
en la extraescena contigua (interpelación inmediata),
en la extraescena remota (interpelación mediata),
presente en escena, ausente para el Locutor:
en otro espacio real,
en una dimensión virtual,
ausente de escena, presente para el Locutor,
tú múltiple.

El Locutor interpela al Público:

como audiencia indeterminada,
como público real de teatro,
como audiencia ficcionalizada.

La palabra en el abismo*

Marco Antonio de la Parra

* Tomado de «Cuadernos de Ensayo Teatral 13», Ediciones y producciones escénicas Paso de Gato, 2010.

He entrado varias veces al monólogo. Siempre con la sensación del ring, de la final de pesos pesados, de golpes demasiado cortos, la cintura fajada, la palabra en peligro. Una vez intenté lo imposible: el cabaret de las palabras en peligro. Se trataba de un espectáculo a solas conmigo mismo, el público en las mesas, un cabaret, una especie de bar. La consigna era no tener ninguna rutina preparada, nada escrito. La consigna era el miedo como motor actoral, hablar desde lo que fuera saliendo. Casi asociar libremente.

Cada vez que me calmaba porque funcionaba un chiste, volvía a la incertidumbre, al miedo. El texto moría apenas se pronunciaba. No hubo grabaciones ni videos. Solamente la mala memoria del artista y la peor memoria del público. Cuando estaba terminando el tiempo, una espectadora gritó que no aguantaba más tanta angustia. Yo quería la pirueta del funámbulo. ¿Qué otra cosa que la cuerda floja es el monólogo? El actor abandonado sobre el escenario, el grado cero del teatro.

Otra vez escribí un monólogo para un actor que interpretara el rol de un magnate que había contratado a ese actor muerto de hambre, como todos los actores, y a ese dramaturgo, casi tan muerto de hambre como casi todos los dramaturgos, para que contara su vida y milagros. La tensión era brutal entre el personaje que poseía y dominaba al actor y el actor que no aguantaba más ese trato miserable. Se dio una vez y fue un fracaso, el actor se lució en exceso, no aceptó la humillación que era la energía de la obra.

Circula por ahí, mal y bien montado, un texto mío en el que el monólogo es un falso diálogo con un muchacho sometido. Es cruel como suelen ser los monólogos. Siempre son crueles con alguien. En este caso, con el público. En las comedias de micrófono en mano, a la neoyorquina, ese género tan judío y tan jodido, pero también tan gozoso, la crueldad es sobre el comediante.

José Sanchis Sinisterra ha clasificado los monólogos en un número cerrado. Yo sé que en ellos siempre se le habla a alguien. Hay otro en escena. A veces el mismo público, otras el mismo actor, muchas veces otro personaje que no se ve o calla en la oscuridad. Incluso hay monólogos que son defensas judiciales frente a un coro de actores. *Edipo* podría representarse como un monólogo frente a todo el coro. Casi sobran las escenas restantes. Sería terrible ver cómo se saca los ojos sin entender mucho, como caer de repente en el *zapping* de la tele, en la *anagnórisis*, sucede eso tan a menudo. Por eso el *zapping* es tan peligroso, se va de *catarsis* en *catarsis* y de pronto terminamos vomitando sobre el cónyuge. Eso se va transformando peligrosamente en un monólogo.

Escribo siempre monologando. La mayor parte de mis últimas obras son de personajes que hablan solos. Dicen que eso es muy alemán o muy francés. A mí me vino de atender pacientes que me cuentan todo sin que yo casi diga nada.

Monologando creyendo en mi escucha. El monólogo en eso es un naufrago, y he ahí el arte mayor del dramaturgo:

mantener un naufragio en escena el tiempo suficiente sin que naufrague el interés del público.

Recuerdo con terror el monólogo de la ahorcada en la obra que escribió Sanchis Sinisterra sobre Lope de Aguirre. La hizo a punta de monólogos. Sus nueve tipos de monólogos. Yo creo que hay uno solo y es el pararse al borde del abismo y que las palabras nos sujeten como alfileres. Quienes leen el tarot recuerdan la figura del Loco. Ahí va el actor, va el dramaturgo, saltando al vacío. El director es el perro que le muerde el culo. El monólogo puede ser potente o susurrante. Por lo general, una suave composición al estilo de los solos para cello de Bach. Escucho la versión de Yo-Yo Ma cuando trabajo con el instrumento único. Ir y venir sobre el arco. Ir y venir sobre la palabra, sobre la historia.

Me he aprendido al pie de la letra la lección secreta de Ricardo Piglia acerca del cuento que en el fondo es una lección secreta sobre el arte de contar. Siempre se cuentan dos historias. Una se cifra, una aparece, la otra se oculta. En el entramado de esas historias se salva el funámbulo. Salta al vacío y cae en la red y el público que, mientras caía quería verlo morir, aplaude agradecido al reconocer signos de vida.

Una utilidad maravillosa del monólogo es la de funcionar como esquema inicial de un borrador. En ese sentido lo uso como un retrato. Parto de cualquier personaje. Que hable varias carillas, largamente, que aburra al público, que se dé el gusto de comportarse como los personajes que escribía Thomas Bernhard para Minetti. Un verso libre infinito, un texto que podría empezar en cualquier parte. Hay un instante en que se consigue el tono y a partir de ese minuto la obra está hecha. El tono y el punto de vista lo dan esos monólogos. A veces les doy el monólogo a varios personajes. Hasta enterarme de quién es la pieza. Quién cruza sangrante la escena. Si no sangra, no vale. Quién me arranca una carcajada que me arroja de mi silla.

Coloco esos retratos en mi oído. Los leo en voz alta hasta conseguir sentir que habla un cuerpo. El monólogo es el arte del cuerpo en carne viva. El artista mancha el tatami con su sangre. En ese momento la palabra es un pedazo de pulmón, el corazón, las vísceras. Se siente la rudeza del monólogo.

Suele suceder que no me preocupe lo que cuenten. Sé que si consigo la carne, la historia vendrá sola. Mientras no haya carne no hay cuento que valga. No es arte de contar el monólogo. El monólogo es el cuento. El actor no es un cuentacuentos. El actor es un animal que agoniza. Su hablar es desesperado. Si deja de hablar, se muere. Habla porque no puede hacer otra cosa. No narra, se desespera. Su palabra es acción pura, un cuchillo, una estocada, un tiro en la sien, manotazos de ahogado, un grito en la penumbra.

Eso es, el monólogo es un grito deshilachado en palabras. Arranca de un punto siniestro en lo más profundo del personaje y por eso el actor le teme al monólogo y el dramaturgo lo escribe poco.

Duele, duelen los nudillos, los codos, duelen las rodillas rotas. El monólogo se escribe desnudo, arrastrándose por el piso. El monólogo suele estar tan cerca de la muerte.

Hay que escribirlo pensando en que no se podría hacer otra cosa que decir eso, que es lo único posible, que hablar es un acto fatal, que se corre un peligro inminente. Eso es lo más bello del monólogo. De tanto hablar convierte sus silencios en manantiales solares, rayos de luz que atraviesan la caverna. Cada silencio debe oler a peligro, a dolor infinito, a lento movimiento de un animal malherido. Hasta el del comediante. Debe dejar que la risa quede suspendida en el aire. Debe entrenar el peligro del silencio.

Mirar al público como al toro. Bajar el capote, arrojar la espada. Terminar la faena entre los cuernos de la bestia. La carcajada final debe hacer llorar a la concurrencia.

Escribo monólogos casi diariamente. Es casi lo primero que escribo. Son apuntes, retratos, ya lo dije. El otro día encontré un monólogo de Stalin, el de un traidor de mi patria, el de un poeta demasiado manso. De pronto lo junto y aparece un tren donde van dos de mis monologantes. Uno casi no dice nada. Guarda sus palabras para el final. La obra tiene una bisagra entre los monólogos de uno y luego del otro. No me doy cuenta hasta que pongo monólogos uno junto al otro, y estallan.

Mis apuntes están llenos de monólogos. Sumergido en las aguas del Caribe, escuché el largo monólogo de Ofelia. Doblado en posición fetal, empecé a hablar como Casandra. Conduciendo he sido un asesino en serie, un carnicero, un hombre que busca la gracia de Dios y la palabra no se la da y se queda para siempre en silencio.

El último monólogo, el del personaje que ya no cree en las palabras, se sostiene apenas sobre el escenario. En cualquier minuto caerá irremediablemente muerto. No cree en nada. No tiene nada que decir. A ratos nos parece reconocerlo. Tal vez Lear después de la muerte de Cordelia. O Edipo, siempre Edipo, sin saber qué hacer tras la caída del telón. Sueño con esos monologantes que trataban, que preguntan con la mirada dónde ir, si hay alguna salida. Sin la histeria de la verborrea de la mujer del teléfono celular que intenta ubicar, parece, a su hija perdida, a su novio maduro, a su exmarido...

El monólogo es un corte de obra. Un corte denso, pesado, como se corta el animal al faenarlo. Un corte sucio, cargado de contenido. El monologante es mucho lo que no dice. Es tan importante aprender a no decir lo más importante.

Quizás sea lo más difícil del monólogo. Que sea un discurso elusivo, de superficie, que oculte una profundidad abisal. No contar casi nada. Actuar.

Las palabras como huesos sin piel, la boca como un hoyo negro, el escenario como la derrota final, el campo de batalla, la noche después de la fiesta, la mañana después de la orgía. O antes, pero que se sienta el olor a pólvora.

Al actor le da miedo el monólogo. Demasiado tiempo solo en el escenario. No hay de dónde sujetarse más que de su caracterización. A veces ayuda un buen cuento, sumergido a lo Hemingway, entre las frases. Un guiño al público de vez en cuando, el chiste bien pauteado. Pero al actor también le gusta la proeza del monólogo. Salir a flote de la soledad infinita de la escena.

Callar y sentir el aliento cortado del público. Hablar y paladear el corazón que late apenas. Nadie tose. Nadie se mueve en su asiento. El animal espera la estocada. La palabra más afilada que nunca. La emoción del actor convertida en atmósfera, en material palpable.

Escribí este texto de noche, cansado, al final de un verano. Mi cuñado ha tratado de matarse, un gran amigo se ha muerto de cáncer, hemos hablado de libros toda la noche, mi hija sufre en exceso y no sé cómo consolarla.

Ya lo ven. Estoy en peligro. Escribiendo para sobrevivir a la noche, a la mañana que viene, al dolor en el pecho de cada maldito amanecer.

Mi mujer está muy lejos.

La extraño.

Por eso, quizás, hablo solo.

Me sujeto de las palabras como de malas compañeras. Debería tomarme un buen trago de algo. Quizás me tome ya las píldoras esas que me dejan frito. No tengo nada más que decir.

¿Se dieron cuenta?

No digo lo más importante. El secreto es la energía del monólogo. Su combustible.

No lo diré.

Me duele el alma.

¿O por qué creen que me dedico a este maldito oficio de las tablas?

tablas

libreto 91

Adiós a Cuba

Luis Enrique Valdés Duarte



Luis Enrique Valdés Duarte (Pinar del Río, 1980)

Dramaturgo y poeta. Graduado, en 2004, por la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte en el perfil de Dramaturgia. Ese mismo año fue merecedor del Premio Fray Luis de León de Teatro convocado por la Diputación de Valladolid con la obra *Dalí*, publicada al año siguiente por la Junta de Castilla y León en su colección «Barrio de maravillas». Poemas, obras dramáticas, entrevistas y ensayos suyos han aparecido en diversas publicaciones nacionales y extranjeras. En 2006, Cesna Producciones realizó el filme *El último viaje del Almirante*, basado en un texto suyo. Ha sido editor de varios volúmenes para Simancas Ediciones. Actualmente es profesor del Seminario de Dramaturgia del que se graduó y especialista del Centro de Estudios del Diseño Escénico, donde prepara su tesis doctoral sobre esta disciplina.



FOTO: CORTESÍA DEL AUTOR

Me lo contó María

Ulises Hernández

MI RELACIÓN CON LA OBRA Y LOS ECOS DE

vida del compositor cubano Ignacio Cervantes comenzó de manera directa en mi época de estudiante en la Escuela Nacional de Arte. Por aquellos años tuve que estudiar sus danzas para presentarlas en exámenes de piano y gocé del privilegio de conocer a su hija María Cervantes, lo que significó un acercamiento decisivo al mundo que rodeó a este importantísimo compositor. Muchas fueron las anécdotas de María sobre su padre como músico y como hombre inmerso en la sociedad en que vivió: me habló de sus viajes, de sus ideales como cubano, de los importantes conciertos en su carrera, de tantos amigos músicos trascendentales de la época, de sus muchos premios y de su tan corta vida, de solo cincuenta y siete años. Estas historias despertaron en mí las ansias de conocer o imaginar cómo podía haber sido aquel hombre.

Como músico, me di a la tarea de investigar en sus obras para piano —que son el grueso de su composición—, y esa fue la mejor vía para descubrir muchos de los misterios que rodeaban a un artista que dejó plasmado, como ningún otro compositor del siglo XIX, el sentimiento musical cubano.

Desde entonces hay una especie de relación cabalística entre mi trabajo como intérprete y la obra de Cervantes, y en mi vida se producen ciclos en los que este autor siempre aparece para formar parte de un nuevo proyecto. Necesitaría varias cuartillas para desglosar el tema; sin embargo, ese no es el motivo por el que escribo estas palabras. Baste decir que dentro de aquellos proyectos hubo uno en 1997, con motivo de la celebración de los ciento cincuenta años de su nacimiento, justo el día 31 de

julio, en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional, en que dirigí un concierto donde toqué por primera vez en vivo las *Cuarenta danzas para piano* de Ignacio Cervantes junto a tres colegas: Antonio Carbonell, Ernán López-Nussa e Ivet Frontera; fue este concierto el que sirvió para que un adolescente en Pinar del Río conociera de la existencia de las danzas de Ignacio Cervantes, se impresionara, y devolviera hoy, desde el conocimiento de la dramaturgia y la investigación realizadas, las confesiones de este compositor, sus reflexiones, angustias y frustraciones, sin que nos quede la menor duda de que ha sido el propio Cervantes quien se lo ha contado.

Luis Enrique Valdés, a los dieciséis años, grabó en audio, a través de la televisión, las *Cuarenta danzas para piano*. Aquel fue el inicio de algo que se multiplicó a lo largo de su vida y que, al devolverlo hoy en este texto teatral, reafirma la genialidad de Cervantes y la especial sensibilidad de Luis Enrique para intuir cuán interesante y compleja pudo ser la vida del insigne compositor cubano. Solamente esta gran capacidad creadora, intuitiva y artística en Luis Enrique le permitió leer a través de las danzas y encontrar el porqué de «Decisión», «Adiós a Cuba», «Vuelta al hogar», «Mensaje», «Tiene que ser», «Amistad», «Zigs-zags» [sic], «Íntima», «Te quiero tanto», «Lejos de ti», «La carcajada» y así, hasta sumar las cuarenta, en la vida de este singular músico. Luis Enrique nos cuenta en *Adiós a Cuba*, a modo de una enorme melopea, los vericuetos de la vida de Ignacio Cervantes como ningún otro joven podría.

Nada sobra en este texto, querido amigo, lo puedo atestiguar: me lo contó María.

Adiós a Cuba
Luis Enrique Valdés Duarte

Escrito, expresamente, para Carlos Pérez Peña.

Nada de cuanto Es puede perecer, porque todo cuanto Es
está contenido en Dios. Por esto los sabios no lloran ni a los
vivos ni a los muertos. Porque jamás yo he dejado de ser, ni tú,
ni ningún hombre, y jamás dejaremos de ser, nosotros todos,
más allá de la vida presente
Mahabharata

Tomó la brújula, cuya esfera refulgía en medio de la sombra,
y comprobó que la aguja temblaba tanto como su corazón
JESÚS DÍAZ, *Dime algo sobre Cuba*

En el corredor de las begonias, en la sala de visitas, en
cualquier lugar de la casa, podía señalarse el lugar exacto en que
estuvo y el tiempo transcurrido desde que dejó de estar
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, *Cien años de soledad*

DAVID. ¡Qué triste esa música, eh!
DIEGO. ¡Cómo no va a ser triste? Si esa la escribió Ignacio
Cervantes cuando tuvo que irse de Cuba. Bueno... cuando tuvo
que irse no, cuando lo botaron los españoles. Por eso se llama
así: *Adiós a Cuba*
SENEL PAZ, Guión del filme *Fresa y chocolate*

*Ignacio Cervantes habla con su hija, María, la noche del 29
de abril de 1905.*

¡Qué calor! Uno siente que los abanicos procuran en vano mover un aire inerte. Ciertas noches de verano, el calor me hace dar vueltas y vueltas en la cama. Exasperado, con un kilo de plomo colgando de los párpados, me levanto y me dirijo en las tinieblas hacia el castigo del sillón inmóvil. Ni una hoja se mueve aunque el sillón se mueva; estoy acorralado por el calor y el sofoco; pensamientos infernales me visitan en la vigilia de cerrazón y desespero. Pasan minutos que parecen siglos. Me asomo a la ventana que da a la calle San Lázaro, oscura, desierta. Y de pronto, una brisita se cuele por las persianas, bañándome de beatitud y de delicia. La brisita llena la sala, la casa, la noche. Me duermo, como transfigurado, en su hilo estelar... Se cierra mucho nuestra circunstancia a veces, aprieta mucho Dios, pero siempre hay, al final, la brisita salvadora, misteriosa constante cubana... Esta noche, sin embargo... ¡qué calor! ¿No habrá un suspiro siquiera sobre la Isla? Chinchín, hija, toda la vida haciendo las maletas... ¿Cuántas veces he tenido que hacer las maletas? Esta noche... una noticia, envuelta entre las sombras de la noche, correrá por la ciudad como una traición...

Habla con José White, el 18 de abril de 1875.

¡Nos botan de Cuba, White! Pero levanta la cabeza, Pepe. ¿Teníamos que soportar que aquí pasara como en

Francia? El país entero trabajando para un solo hombre y si decían que no era justo que los holgazanes viviesen de lo que ganaban los trabajadores, si decían que un país entero no debía quedarse sin pan para que un hombre solo y sus amigos tuvieran coches, y ropas de tisú y encaje, y cenas con quince vinos, el rey los mandaba a apalear, o los encerraban vivos en la prisión de la Bastilla, hasta que morían locos... ¿Había que soportar vivir así? ¿Por qué, eh? ¿La gente de trabajo como animales de carga, sin poder hablar, ni pensar, ni creer, ni tener nada suyo, porque a sus hijos se los quitaba el rey para soldados, y su dinero se lo quitaba el rey en contribuciones, y las tierras se las daba todas a los nobles el rey? No. Hicimos bien dando conciertos de una punta a otra de la Isla para ofrecer dinero a los insurrectos, porque Cuba tiene que hacer lo que hizo Francia, Pepe. Francia fue el pueblo bravo, el pueblo que se levantó en defensa de los hombres, el pueblo que le quitó al rey el poder. No me importa que se sepa, no me avergüenza, puede salir en los periódicos. A mí lo que más me molesta es ver a todos estos hipócritas capaces de perdonar la vida a un traidor, a un enemigo del pueblo... que es temido y se goza en saberlo. Juran por un Dios en el que no creen. ¿Cómo pueden inspirar confianza? Jurar por un Dios en el que no se tiene fe, o de quien nada se espera y nada se teme, es tratar a los demás hombres como a niños, o dementes. ¿Puede darse mayor insulto? Los que empiezan por mentir sobre la misma promesa, ¿podrá creerse que tienen ánimo de cumplirla? Juran dando a entender que tienen las mismas ideas y los mismos sentimientos, al paso que en sus mentes contrarían cada una de sus palabras. ¿El resultado? Ni ellos mismos se creen mutuamente, por muy bien que desempeñen su papel cómico-político. ¿Cómo un pueblo que ya no confía en nada puede haber sido, y ser ahora mismo, tan heroico? ¿O es que en lo único en que se cree, precisamente, es en el heroísmo? Te lo diré: es que no soportan más, ni nosotros tampoco, el pésimo gobierno del Conde de Valmaseda ni a sus secuaces. ¿Estos son, querido Pepe, los que nos obligan a marcharnos de Cuba porque somos hombres honestos y pensamos y hablamos sin hipocresía? ¡Por favor! ¿Adónde iremos a parar, Pepe? ¿Al oprobio? Este hombre está como Weyler, con la diferencia de que sabe esconder muy bien a los muertos, pero en el ideario... «El que no está conmigo está sinmigo». Y si está equivocado, no importa, un hombre como Él no puede equivocarse. Lo que crea necesario hacer, bien hecho está. (A *María Cervantes*.) ¿O eso fue después, Chinchín, hija? Es que aquí hemos chocado tantas veces con la misma piedra, llevamos tanto tiempo cometiendo los mismos errores, que ya no sabemos qué pasó antes y qué pasó después porque, para el caso, es lo mismo. (A *José White*.) ¿Sabes por qué nos botan, Pepe? Nos botan porque somos diferentes. Pero la diferencia me resucita y me apasiona. La diferencia salva a este mundo de la opacidad y del tedio. Por eso es grande Dios, que no tiene complejos, ni prejuicios, ni selectividades para el amor. ¡Ay, Cuba! ¿Cuándo estarás liberada al fin de este ejército de insensibles, timoratos




y grises que ni esperan, ni aman, ni se atreven a ser diferentes en todo? Pero no vamos a parar. Iremos a Nueva York, que es un buen sitio para acomodarnos pronto, y luego seguir ayudando a los cubanos. ¿Este cree que expulsándonos de Cuba nos va a poner una mordaza? Está equivocado. Vamos a seguir conspirando. Nos queda este consuelo: allá podremos hacer con libertad lo que aquí se prohíbe. Porque está claro: ¡aquí no se puede conspirar!

Tal vez suene la danza melopea No bailes más.

¡Tate quieta, Adela, y no bailes más!

Habla con su amiga Irene Pintó de Carrillo Albornoz en un muelle de Nueva York, a mediados de junio de 1902.



Tengo miedo de ver Cuba, Irene. Estaré ante las cosas propias, con ojos nuevos y espíritu virgen de prejuicios. Voy a mirar mi ciudad, mi calle, mi casa como si fuera un turista. Los azares de andanzas por esta tierra me traerán a la mente más de un punto de comparación, de referencia, y será terrible. Voy a descubrir casas nuevas, tiendas nuevas, carteles nuevos que no habré visto levantarse. Tú te has adaptado a vivir fuera de Cuba. Me encantaría tener esa destreza, pero para un músico cubano es imposible inspirarse fuera de la ciudad más ruidosa del mundo. Tengo miedo de ver que hayan crecido algunas cosas y que la cultura esté como mismo la dejé, o peor. Pero a lo que más temo es a que me vean como a un extraño. Imagina que no más cruzar la frontera florezca la desconfianza, la pregunta vejaminosa, la mirada amarilla, la mano que hurga maletas y palpa bolsillos, la descortesía, la sospecha perenne. Después de haber perdido días y días en obtener las visas y autorizaciones necesarias, uno se expone a que declaren, arbitrariamente, que sus papeles están incompletos, que «le falta algo» o a que tus apellidos coincidan con los de algún bandolero y vayas a la cárcel. Los que te detienen son hombres sordos que apenas saben leer y eso te deja entonces fuera del juego. Seas quien seas, siempre serás tratado de sospechoso, de enemigo de no sé qué, de contra no sé qué; uno, que jamás haría nada en contra de su patria, que no quiere ser sino cubano. Perdona, Irene, pero tengo muchas razones para ser pesimista. Menos mal que, de todos modos, La Habana es espectacular, color, esplendor, refinamiento. La entrada de su puerto parece obra de un habilísimo escenógrafo. Es, de todos los puertos que conozco, el único que ofrece una tan exacta sensación de que el barco, al llegar, penetra dentro de la ciudad. Te dan ganas de respirar profundamente. ¿Tú te acuerdas, Irene, de los sabrosos olores de La Habana? Es la ciudad más olorosa del mundo. ¡Qué espíritu! ¡Qué estilo de vida! Por eso duele tanto cuando a uno lo expulsan de Cuba. ¿Has visto a los pobres españoles? ¡Cuánto éxodo en masa! A los cubanos tienen que darnos candela para que nos vayamos de Cuba. Tengo miedo de llegar, Irene. Pero, igualmente, estoy loco por detenerme en la calle San Rafael o en el Paseo del Prado a contemplar la

gracia, el señorío en el andar, del vestir, del conducirse de las mujeres más elegantes del mundo. Hay que ver ese hermoso desfile, que no siendo más que un desfile de pueblo cotidiano es, sin embargo, una cabal manifestación de pueblo civilizado. Debería estar tranquilo, me embarco hacia un lugar donde siempre hay mucha curiosidad por las cosas de afuera. Y me voy a subir al vapor Monterrey con la plena convicción de que serás una madre para mi hijo Fernando. Irene, si dentro de seis meses no vuelvo a Nueva York es que me he muerto o me he vuelto loco...

Habla con su maestro Nicolás Ruiz Espadero en enero de 1870.

¿Bajamos un rato al mar por el Paseo del Prado? Maestro, hace casi cinco años usted me aconsejó marcharme a París porque allá estaban los grandes colegios y la Luz. Yo era un adolescente que padecía como nunca, en aquel momento, la sensación de encierro que produce vivir en una isla; estar en una tierra sin caminos a otras tierras adonde se pudiera llegar rodando, cabalgando, caminando, pasando fronteras, durmiendo en albergues de un día... Así que me fui a la Luz. A otra luz, no la luz quemante, lo mismo al descubierto que bajo los toldos, metida en los ojos, metida en los poros... sino a la Luz... Y la vi. Voy a serle inmodesto porque la humildad consiste en transigir con la mentira. Ingresé en el Conservatorio Imperial y fui alumno nada menos que de Antoine François Marmontel y de Charles Alkan. Enseguida gané el primer premio en el concurso de piano, con el Concierto no. 5, para piano y orquesta de Herz. En el jurado estaban Auber y Gounod. Usted fue el primero en saberlo en Cuba por una carta de White, ¿no? Él lo ganó en violín hace catorce años. Total, Maestro, que esto de los premios se me hizo habitual y exquisito. Armonía la cursé con Bazin y obtuve el premio... y obtuve el de fuga y contrapunto... Me dispuse a optar por el Gran Premio de Roma, que te da derecho a subvenciones para viajes y estudios. Ellos sabían que era mío, por eso me quitaron de la lista... para que lo ganara un francés. Estimaron muy doloroso que Francia pagara esos méritos a un extranjero. Allí no es como aquí, allí un extranjero es la última carta de la baraja. Lo ganó un francés más por su nacimiento que por sus verdaderos méritos. Ofrecí conciertos en la sala Erard y en la Herz. Dirigí en Saint Coud la Misa Solemne de Gounod con el hombre sentado en primera fila. Vino a felicitarme. Bueno... ofrecí conciertos en Madrid..., regresé a Francia. Vivía en el mismo edificio de apartamentos que la princesa Czartorisky, de Polonia, quien fue discípula de Chopin y me regaló obras anotadas por él, de su puño y letra. Una tarde, mientras estudiaba el piano, siento que llaman a la puerta. Abrí y me quedé mudo de sorpresa. ¿Sabe a quién tenía delante? ¡A Liszt! Me dice: Soy amigo de la princesa. Perdóneme si le importuno pero he sentido tocar el piano tan maravillosamente que no he podido resistir a la tentación de averiguar quién era. ¿Era usted? Sí, Maestro... Yo estaba temblando. Entonces me dice: Pues continúe y

permíteme que pase a oírle... ¿Me lo puede creer? ¿Y me podrá creer que me hice tan amigo de Rossini en París que terminó mostrándome un gabinete pequeño y secretísimo donde guarda todas las pelucas que se ha puesto en la vida? Pues créalo... Me ocurrieron tantas cosas extraordinarias que no sé por qué, en algún momento, empecé a sentir una grave nostalgia. La luz de todos era una luz tan fría, una tan seca luz... Pero, ay, Maestro... luego de ver lo que hemos visto hoy en ese teatro Tacón, se ha confirmado una angustia mayor en mi espíritu. Creo que regresar a La Habana ha sido el gran error de mi vida. Me he tronchado un porvenir esplendoroso en un lugar extraordinario. ¿Por qué? Me he preguntado mil veces en los últimos días. ¿Para qué volví a La Habana? ¿Qué porvenir puede ofrecerme este país a pesar de su cultura y su entusiasmo? ¿Qué porvenir puede ofrecerme este país a pesar de su generosidad proverbial, si le falta toda clase de estímulo? ¿Cómo se le ocurre a esta gente reducir las sinfonías de Beethoven para pequeños conjuntos? Dios mío, ¿eso qué es? Hasta la música está racionalizada. Han llegado a creer que quien componga una sonata falta a sus deberes revolucionarios. Establecerse un pianista en La Habana hoy, en la plenitud de su talento y con la cabeza llena de ilusiones, para terminar dando clases de piano... Descender del alto puesto en que le han colocado sus méritos, al modesto puesto del profesor es... Ay, Maestro, he cometido una imperdonable debilidad... he cometido un injustificable suicidio artístico. He cambiado los encantos de una vida plácida y llena de mimos en Cuba por el rigor y la severidad de una carrera debidamente organizada en el extranjero. Y lo más terrible es que me he dado cuenta de que no he regresado por propia voluntad sino por un lamentable error de apreciación. Creo que consumiré mi vida en espera de un día que no llegará nunca. Cuando pueda percatarme de la pérdida de tantas y tan prometedoras posibilidades, el tiempo se me habrá escapado y será demasiado tarde. ¡Cuba es un desastre! No es falta de amor a mi patria. Todo lo contrario. Solo he tenido dos orgullos en mi vida: el primero, haber nacido en Cuba, y el segundo, haber obtenido el Primer Premio en el Conservatorio de París para poder ofrecérselo como tributo de amor. Lamento mucho encontrarla así: imbécil y podrida. Vería caer, gustoso, las cabezas de tantos funcionarios ineptos, de tantos explotadores, de tantos engreídos como pueblan esta Isla, tenida al margen de todo conocimiento, relegada al fin del mundo, reducida a una alegoría para caja de tabacos por el gobierno más lamentable e inmoral de la historia contemporánea. Tanto lo lamento que correré el peligro más alto por verla convertida en una nación normal. ¡Voy a conspirar, Maestro! ¡Voy a conspirar!

Habla con una señora que quiere que su hijo sea un gran pianista.

¿Usted en verdad quiere, señora, que su hijo sea un gran pianista? No es cierto que se le enseña desde pequeño como muchos creen. Se aprende desde el vientre de la



madre. Esa semilla que es un niño antes de nacer ya debe sentir por allá adentro los acordes. Influye mucho la cuna. No quiero decir que las sábanas deben ser de raso. ¡No! Hablo más bien del sitio en que esa cuna está colocada. Hasta ella deben llegar, suaves, las melodías y, claro, debe usted hablarle a la criatura sobre el piano. Usted creerá que no la entiende pero de eso nada. Son como esponjas. No importa cuán complicadas y enrevesadas sean sus lecciones porque un niño lo capta todo. En cuanto sea capaz de sentarse ya debe ponerlo usted delante del instrumento. Querrá jugar, lógicamente. Ese es el momento de ponerse fuerte. Tendrá que obligarle, con intransigencia, adoctrinarlo temprano porque luego será demasiado tarde. Si usted quiere que su hijo llegue a ser un gran pianista, señora, tiene que darle piano a toda hora, que los compases entren a su cuerpo hasta que sean sangre en su sangre, que no pueda ya pensar en otra cosa ni mirar en otra dirección. Alcanzado el entusiasmo, entonces viene la técnica. Ejercicios con los cinco dedos en todos los tonos—quince o veinte minutos cada sesión— tres veces al día. Escalas diatónicas. Terceras dobles, cromáticas, arpeggios, Cramer. Siempre muy despacio y levantando bien el dedo. ¿No entendió? No importa. Usted tome nota y que el niño lo repita matemáticamente. Si me hace caso en todo, tendrá su éxito asegurado. Dará conciertos enteros en cuanto sea un adolescente y lo aplaudirán con alegría, tal y como aplauden a los maestros. De veras no hay más secreto que la imposición, la repetición y la obcecación para ser un gran pianista. Uno casi siempre termina diciendo

esto de lo que ha sido: no creo que su hijo deba ser pianista. Ya le sobran a este país.

Habla con el innombrable que le extendió la obra de Espadero para que hiciera correcciones en 1870.

Hay cosas que no quiero recordar. Vienen a la mente y enseguida busco un recuerdo hermoso, un recuerdo tierno que borre de un paletazo tanta mierda. Pero te veo ahí, en medio de la gente, escurrido en la penumbra, hijo de puta. Ahí están tus ojos santurrones e hipócritas. ¿Tú piensas que no vas a caer un día? De que caes, caes... ¿Cómo puedes tratar a la gente para ver qué sacas e ir corriendo a decirlo? ¿Qué placer sientes? ¡Cuánta bajeza, Dios mío! Te voy a hacer una pregunta aquí mismo, delante de todos... ¿Cuántas caras tienes? ¿No quieres decirlo? Yo sí: tantas como necesite el demonio. Tienes caras para lo que sea... Para lo que sea. ¿Crees que los demás no vemos cómo cambias de color? Eres muy optimista. Estoy seguro de que si te señalo con el dedo vas a mirar a cualquier parte. No podrás sostener esa mirada arrogante y despectiva que sabes disimular con un aire piadoso. ¿Cómo te sientes? ¿Sorprendido? Yo me siento muy bien. No hay espectáculo más gratificante que ver una máscara cayendo. También estoy sorprendido. Jamás pensé qué gozaría viendo a otro sufrir. Ah, no, que tú eres indolente... por ahora. Señores, uno que está entre ustedes me trajo una composición manuscrita, supuestamente por un principiante, para que yo eliminara cosas, le hiciera correcciones, le señalara los de-

fectos... para que fuera crítico. Inocentemente, caí en su trampa. Con un lápiz rojo, implacable, estampé al margen del papel pautado acotaciones demoledoras. Ese hijo de puta devolvió la obra a su verdadero autor...: mi maestro Nicolás Ruiz Espadero. Eso solo lo hace alguien que quiere ascender, conseguir favores, hundiendo a los otros, y no es más que un ruín. Desde aquí siento su corazón delatándolo, su respiración de toro acosado... Por favor, no me miren mal si no les digo quién es. No lo hizo Cristo con su traidor. Pero sí les digo esto: cuidense mucho, aquí hay gente que vende a los hermanos.

Habla con su hija María, a inicios de 1904. Acaso suene Fusión de almas.

Hemos salido de España, mal gobierno, para caer ahora en algo mucho peor. ¿Tendrá que ser así siempre? ¿Adónde iremos a parar? ¡Qué tendencia tiene la vida a meterse en callejones sin salida, en círculos viciosos, en agobiantes simulacros; a estancarse, empantanarse, envenenarse! ¿Cuántas leguas tiene que caminar un hombre para darse cuenta de que llega solo al fin? Chinchín, hija, no puedo escapar. ¡Qué melodía honda, trunca! No puedo terminar, no me sale... no me sale... Mira, Guataquita mía, hija..., mira cómo se me han oxidado los dedos... no puedo tocar... No me sale... No puedo tocar... Mi mente está en blanco... mis dedos no responden... No sé qué pensarás de mí. Acaso, que soy un monstruo. Pero hay épocas, recuérdalo, que no se hacen para los hombres tiernos. La revolución se desmorona. No tengo ya de qué agarrarme. Contradicciones y más contradicciones. Yo soñaba con una revolución tan distinta... ¿Quién me mandó a creer en lo que no fue? Esta vez ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Y pensar que tantos hombres han muerto por destruir lo que hoy se nos restituye. Cuidate, hija, de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo. Y total, mucho mejor, han coartado tu libertad en cuanto a la primordial, fecunda, creadora posibilidad de moverte sobre la superficie del planeta que te ha tocado en suerte habitar.

Habla con Cuba, la noche del 29 de abril de 1905.

¡Qué calor! ¿No habrá un suspiro siquiera sobre la Isla? ¿Podré ir adonde los hombres vivan de otra manera? Aquí todo huele a cadáver. Quiero volver al mundo de los vivos; de los que creen en algo. Nada espero de quienes nada esperan. Esta noche moriré... Moriré... tranquilo porque nada puede ser aniquilado totalmente y ni un cuerpo ni un pensamiento pueden caer fuera del tiempo y del espacio, por lo que pueden deducir que no moriré, inunca!, nunca moriré, cuando llegue la hora de los estertores y las boqueadas y el último aliento, y unas manos que se crearán

piadosas cierran estos ojos obstinados, entonces ya estaré convertido en la fruta que morderá algún adolescente, en el agua que refrescará los cuerpos, en el pan que saciará las hambres, en el vino que borrará las penas, en el árbol que mitigará el sol bestial de esta Isla, en el sol bestial de esta Isla, en cada risa con la que suele espantarse el horror de esta Isla, en cada palabra, estaré en cada palabra... Me voy para siempre, Cuba, pero me quedo para siempre. Me quedo aquí para siempre y libre al fin, Dios mío, libre al fin... Hay una cosa terrible y es que no tendré ojos para ver... No veré jamás las cosas que amo. Los que me aman no me van a ver jamás... ¡Es horrendo! Si yo supiera que iré a parar a los ojos de un sinsonte o de un perro, estaría más tranquilo. ¿Por qué uno tiene que irse si tiene ganas de quedarse? ¿Por qué no se van solo los que quieren irse? Me niego a irme para siempre... Cada átomo mío será

musical... volará hasta quienes estén escuchándome y un pedazo de Ignacio Cervantes estará en esos otros cuerpos para siempre... viviendo debajo de esa carne, no importa que pasen muchos siglos... Estos átomos cortarán el aire de otro siglo, lo sé. ¡Qué atrocidad tan grande es morirse, Dios mío! ¡Adiós, Cuba! Este será mi último viaje, estoy seguro, porque solo tengo vivo un sentimiento, el más terrible de todos, que es el de la esperanza muerta.

Telón



Fuentes

Textos de José Martí, Félix Varela, Alejo Carpentier, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima, Cintio Vitier, Abilio Estévez, Ciro Bianchi Ross, Miguel de Unamuno, Antonio Piedra, Orlando Martínez, Serafín Ramírez, Manuel Márquez Sterling, Ulises Hernández e Ignacio Cervantes.

* Conferencias impartidas en la Casa del Alba y el Instituto Superior de Arte en febrero de 2010.

Estoy atrapado en mi ideografía*

Guillermo Calderón

(Transcripción, revisión y montaje de subtítulos a cargo de Cynthia de la C. Garrit Ruiz)

¿Qué entiende Guillermo por teatro político?

Yo no soy académico, ni menos académico que Chéjov, pero sí tengo una experiencia bien intensa con él porque escribí una obra basada en su trabajo, y obviamente me sometí a su escritura, a su ideología, a la historia cultural rusa, lo cual provocó el desarrollo de ciertas ideas que me condujeron al texto de *Neva*.

Como cualquier estudiante de teatro, tuve en el segundo año de la carrera una experiencia con Chéjov. Este autor permite al actor (aprendiz) desarrollar profundamente la actuación, pero desde un punto de vista muy sutil; posibilita explorar cierta sentimentalidad que, yo diría, es un placer actuar. Desde esa etapa comienza una especie de relación de amor con Chéjov.

Después, empecé a trabajar directamente con él, con sus obras de teatro, y leí los cuentos más como especie de contextualización de su trabajo dramático, que era lo que me interesaba –pero los cuentos son diversos, muchos parecen de humor: yo diría que, con el avance de su vida, los cuentos fueron pareciéndose más a lo que conocemos de su obra teatral–. En la primera etapa Chéjov fue un escritor comercial. Mucha gente del ámbito cultural ruso no lo tomaba en serio, ni siquiera él –dice que nunca trabajó más de un día en un cuento–. Por su origen, quería ganar dinero, financiar sus estudios de medicina, sacar a su familia de la provincia y llevarla a la capital. En esa etapa escribía cuentos muy breves, de humor, sin ningún interés literario; pero con la fama que fue alcanzando se convirtió en el autor que hoy celebramos. Para algunos críticos, es contradictorio evaluar a Chéjov por su carrera completa, porque tienen que hacerse cargo de la primera parte. Eso siempre me interesó, porque el teatro, por lo menos como nosotros lo hacemos, es un arte impuro, y se ubica entre las encrucijadas del arte y lo comercial –necesitamos tener la sala llena y participar en un circuito comercial, porque en nuestro medio hay que vender la obra al público.

El primer texto teatral suyo al que me acerqué fue *Obra inconclusa* o *Platonov* –es el título que se le puso luego, porque nunca tuvo–. Es una obra interesante, aunque Chéjov la desechó. En 1976 se hizo una versión cinematográfica dirigida por Nikita Mijalkov, *Pieza inconclusa para piano mecánico*. En esta película fue donde vimos por primera vez cómo los rusos interpretaban la obra de Chéjov, y así entendimos la real profundidad emocional y política del autor. El personaje de Platonov, con treinta y cinco años, prometía mucho pero al final no cumplía nada –este es un tema recurrente en la película y en toda la obra–. Aquello me parecía impactante y me preguntaba: ¿cómo una persona de treinta y cinco años puede comportarse así? Esto me motivó a meterme más en la cultura chejoviana y rusa, y encontré posibles explicaciones: durante todo el siglo XIX Rusia vivió un gran período de comunismo-idealismo; los estudiantes, los intelectuales, los trabajadores urbanos de la naciente revolución burguesa se organizaban no para hacer una revolución sino para producir reformas más profundas al sistema autoritario zarista, y regularmente eran reprimidos, expulsados de las universidades, mandados a campos de prisioneros en Siberia. Esto sucedió durante los siglos XIX y XX y fue creando generaciones de intelectuales brillantes, estudiantes titanes, pero era un drama: mientras en Europa se vivía la nueva democracia de los estados nacionales con un ambiente que valoraba mucho la cultura, en Rusia esta era totalmente reprimida. Me pareció interesante que Chéjov retratará a esa generación que pudo hacer un cambio y no pudo. Que con treinta y cinco años estas personas se sintieran fracasadas me resultaba conmovedor.

El teatro político está vinculado a la biografía personal. En Chile, yo pertenezco a una generación que creció durante la dictadura militar entre los años 70 y 80, en un ambiente cultural muy confuso, porque era paradójico el pesimismo producto de la dictadura y el optimismo, ya que existía la posibilidad de hacer cambios profundos en la sociedad para derrocar a la dictadura y hacer una revolución socialista. Hablo de una posibilidad real. Había una izquierda política, aunque reprimida, que era el principal frente político de todo el país,

que luchaba intensamente contra la dictadura y era un grupo muy activo intelectual y políticamente. No parecía tan fantástica la probabilidad de un cambio radical.

El problema estuvo en que –terminada la dictadura en el 88– una fuerza del interior de Chile alcanzó un lugar importante en la política, cortó la lucha revolucionaria, y el proceso terminó en una negociación desde la dictadura hacia la democracia. Este pacto mantuvo el mismo sistema económico implantado por la dictadura liberalista-capitalista a ultranza. Las personas que eran de un pensamiento más de izquierda quedaron en el silencio, ausentados de cualquier cargo político dentro del sistema, porque este iba en contra de sus propios principios, y porque tampoco estaban preparados intelectualmente para integrarse al sistema. En mi generación había personas que podían repetir perfectamente lo mismo que Platonov, y eso es parte de una gran historia no contada: la generación que nace con mucho optimismo y termina olvidada, marginada. Ahí se define gran parte de mi interés por Chéjov.

Muchos califican las obras del autor ruso de impresionistas, porque en ellas los personajes se sientan a hablar de amor o de nada, mientras el tiempo pasa, y hay una forma muy sentimental de concebir la palabra. Pero esto, más que nada, refleja la decadencia de una clase. Chéjov era parte de esa generación joven que creía en la posibilidad de progreso, en la posibilidad de que el país se industrializara, y desde esta postura criticaba a la gran clase de los generales, de los nobles que tenían haciendas del tamaño de pequeños países; una clase totalmente asociada a la jerarquía militar que desde la abolición de la servidumbre en la mitad del siglo XIX entró en una lenta decadencia, y dio paso al surgimiento de otra clase, hija de la revolución industrial, la que comenzó a comprar estos feudos y a reemplazar a los aristócratas.

Es muy interesante que, en la obra de Chéjov, a estos grandes nobles les falte dinero y a la vez tengan el buen gusto del que carece la burguesía. Cuenta la historia que cuando se representó *El jardín de los cerezos* a Chéjov no le gustó, porque el público lloraba por el drama de la familia: por la mujer que perdía su propiedad. Él no quería que ese fuera el efecto de la obra; él quería que se tomara como una comedia, que la gente riera de lo patético que era ver a esta clase envejecida –sin ninguna idea ni capacidad de trabajar– aferrarse tanto a sus antiguas propiedades como a su obcecada ideología. Chéjov siempre luchó porque su humor irónico fuese interpretado.

Pero con él experimenté lo que ocurre con autores cuyo trabajo nació hace años y sin embargo le habla muy contemporáneamente a una generación actual. Por eso decidí que haría *Neva*. Mientras estos nobles luchan por conservar la casa, o cortar definitivamente los árboles, en Rusia se está gestando un movimiento social que culmina en 1917 con la Gran Revolución Rusa. Este es un proceso de transiciones en los sistemas de propiedad del campo, en la situación de los campesinos, pero también de gran violencia política y represión. Aunque no se diga, la música de fondo de mi obra es la violencia. En Chile, a pesar de que vivo en

un ambiente seguro, circunscrito a lo cultural, y pertenezca a una lid que produce cultura –trabajo en la universidad, imparto clases, hago mi teatro, viajo–, estoy consciente de que mi contexto también es de guerra contra la delincuencia, contra el narcotráfico, guerra en el sur con el pueblo mapuche, que combate por recuperar sus tierras –uno de los elementos trabajados en la obra *Diciembre*–. Sabía que cualquier obra que escribiese tendría esa música de fondo. No me era posible hacerla en el aire, sin concepto, sin recurrir a un espacio que no tuviera piso, que no aterrizara. Por lo tanto, mi forma de hacer teatro político es simplemente situándolo dentro del contexto: el contexto político real y político geográfico. Esa es mi forma de trabajar.

El teatro chileno contemporáneo: diversidad y tendencias. La nueva generación de empuje hacia el teatro explícitamente político

Me preocupan temas artísticos, culturales, que tienen que ver con el problema de la representación, con problemas del medio teatral mismo, porque en este momento de capitalismo extremo, de saturación de lo visual, de saturación de la cultura a través de los medios de comunicación, quiero ver el lugar del teatro: cómo este se hace cargo de ese realce de la comercialización de la cultura. Estoy atrapado en mi ideografía. Y creo que voy a estar así por mucho tiempo.

Discusión del teatro en tanto revolución: ¿el diálogo final de Masha se abre a una política también nueva de la representación?

Es imposible hacer teatro hoy sin la referencia del ayer. Después del camino que ha transitado el teatro, es difícil no referenciar al medio mismo. En *Neva*, siempre hago referencia a la técnica de la actuación. Al final también se pone en crisis el tema del espectador: el personaje de Masha le dice directamente al público: «no soporto al público que viene aquí a sentir». Creo que es una referencia directa al problema del público, por lo menos en el medio teatral chileno, donde el teatro no es para todos. Y así se crea un «ambiente» cultural en un grupo de gente, una clase; mientras, hay otra que está condenada a vivir en la abyección de lo más mediocre de la cultura popular. Me propongo hacer sentir al público que no puede ahogarse en este tema de la cultura popular; y que es capaz de entender que lo que hace es un acto de elitismo: hay una intención sutil de insultar al público. No es el tema principal, no es algo nuevo, está la obra de Peter [Peter Handke, *Insultos al público*, 1966], en la que insulta al público. En *Neva* quiero que el insulto sea desde un punto de vista más cultural.

***Neva* y *Diciembre* en una misma dinámica políticamente elitista**

Sí, por supuesto. Nuestro ánimo era hacer una obra muy dura, muy política, muy contestataria, muy violenta

también; pero la sociedad de consumo tiene maneras de limitar o de quitar las garras o los dientes a cualquier esfuerzo cultural que uno hace. Un método consiste en convertirlo en nueva forma de consumo: básicamente lo toman y lo venden como producto —está el ejemplo del hip hop o del grafiti—; la publicidad es un gran anulador de los dientes de la obra de arte. Otra forma es convertirlo en objeto cultural. A nosotros nos pasó, aun cuando no queremos convertirnos en un teatro culturalmente oficial. Ahora viajamos, financiados por el gobierno, y asiste un público que nosotros creemos que piensa completamente distinto: ve nuestra obra como objeto cultural y todo el contenido político se pierde y pasa a un segundo plano.

Entonces, ¿cuál es el camino?: o uno hace obras cada vez más violentas y crudas para que sean imposibles como objetos culturales, o se restringe por las limitaciones del teatro para hacer política o para ser violentos, porque sea como sea el teatro está condenado a la crítica, y muchas veces la discusión de cómo hacer el teatro queda solo en la sala, o entre la gente culta, o en la crítica de academia. Nosotros teníamos sueños, un poco juveniles, de esperar grandes cosas del teatro político. En realidad, el teatro tiene sus limitaciones, y hay que reconocerlo y mirarlo desde ahí: el teatro sigue siendo —a pesar de que uno quiere que tenga una trascendencia— cultural, global. Un hecho que continúa ocurriendo dentro de una sala de teatro mientras dura la obra.

Discusión de nuevos proyectos: ¿cómo se piensa y produce el hecho teatral?

Uno de los proyectos que quiero trabajar próximamente trata sobre una presidenta muy importante que tuvo Chile, la Bachelet. Por ello escribí la obra, que es a partir de su discurso de despedida, un 12 de marzo, aunque aún el texto no me convence; posiblemente nunca lo haga.

La Bachelet pertenece al partido socialista, de izquierda, pero que en realidad es un partido social-demócrata que administra el sistema junto a la dictadura —ese modelo neoliberalista a ultranza—, lo cual es una gran ironía, una gran paradoja. La historia es fuente de mucho drama y mucha leche derramada en nuestro país, que ha sido socialista. Ella es agradable y carismática, pero además fue torturada junto a su madre durante la dictadura. Su padre era un general de la Fuerza Aérea y murió en la cárcel de un ataque al corazón como consecuencia de la tortura que también sufrió, porque fue de los pocos generales que siguieron leales a Allende cuando se produjo el golpe militar en el 73. De ahí la importancia de que esta mujer llegue al poder en Chile: era una de las mayores víctimas de la dictadura y se convierte en presidenta. Pero cuando asume el cargo apenas le hace justicia a los casos de tortura o violación de los derechos humanos que había sufrido el país. El pueblo esperaba mucho de ella, pero Bachelet tomó la actitud de la coalición del gobierno, la de quien piensa: «si hacemos justicia por cada caso, se nos va a desintegrar el país, se nos va a desintegrar la convivencia nacional, por lo tanto, lo mejor es

mirar hacia el futuro». Esto fue terrible, es terrible, porque hay muchos casos que nunca tendrán justicia. Si los crímenes de un país se contienen, estará lleno de historias como «iba en un ascensor y me encontré con mi torturador, y nos mirábamos y nos saludábamos» —hablamos de personas que ahora tienen más o menos sesenta años.

Chile es un país lleno de fantasmas, de esos torturadores caminando por las calles, y sus víctimas están en el gobierno, pero profanadas. En la obra, mi fantasía teatral es poner a este personaje a decir lo que yo quiero que diga, y se desahogue a mi manera: «a mí me insultaron, ahora yo los voy a insultar», y que hable de política, que pida perdón por haber administrado el sistema económico de la derecha, y nunca hablará de si la torturaron o no porque en realidad ella nunca ha comentado abiertamente este tema, pero nosotros asumimos que a todas las mujeres que torturaron las violaron. Aquí hay un asunto femenino muy interesante: obviamente la gran consigna sobre la violencia contra las mujeres es que hay que denunciarla, porque si no se perpetúa —me refiero también a la violencia doméstica—. Bachelet tiene un poco de sobrepeso y, siendo presidenta, mucha gente de su bando político la llamaba «gorda» públicamente, lo cual resultaba violentísimo, porque era una manera de insultar su cuerpo como también lo fue el crimen de la violación. Creo que la obra trataba un tema cultural enorme al cual no le hacía justicia, y uno debe tener cierta honestidad para decir «no, aquí yo no me lanzo, no puedo lidiar con este problema», lo cual es reconfortante, porque significa reconocer las limitaciones propias. Es una buena idea, pero no para mí.

Tengo otro proyecto, relacionado con el tema anterior, que se desarrolla alrededor de un lugar que hay en Chile llamado Villa Grimaldi, antiguo centro de torturas en la dictadura. Cuando los militares se fueron de allí, lo demolieron, y las personas que ahora lo dirigen están decidiendo qué hacer con él y hay todo un debate político en torno a qué hacer con el espacio: o se reconstruye el antiguo campo, a manera de gran museo espectacular que muestre cómo se hacían las torturas, o se deja como un jardín, un parque. Parece un problema práctico de diseño, pero es mucho más profundo, porque provoca la inquietud de cómo se quiere escribir la historia, la memoria. ¿Fuimos víctimas o combatientes de una batalla? Algunos quieren ser vistos como víctimas, pues piensan que la única forma justa de denunciar a los militares que torturaron y asesinaron es diciendo «nos tomaron, éramos todos jóvenes idealistas de dieciocho a veinticinco años, y abusaron de nosotros con la ayuda de la CIA, utilizaron técnicas totalmente aprendidas en Estados Unidos, nos sometieron, nos torturaron». Otros tienen una visión más dignificada de la historia y dicen: «nosotros en realidad no fuimos víctimas inocentes, sino combatientes por ideales claros; pertenecíamos a organizaciones políticas; quizás no teníamos fusiles en la mano, pero éramos combatientes», y quieren contar una historia más dignificada que la de las víctimas. Esto, que parece una descripción un poco intelectual o abstracta, ocupa a las personas en

grandes discusiones culturales profundas, e incluso pelean y hay votaciones y hay drama. Y como es drama, y drama es teatro, me di la oportunidad de escribir una historia muy simple donde tres diseñadores deciden qué hacer con este espacio mientras discuten eternamente sobre estos asuntos históricos que tienen que ver con la ética de la memoria.

Ambos proyectos revisitan el tema político, pero desde un punto de vista más contemporáneo: no desde el pasado, como en *Neva*, ni desde el futuro, como hicimos en *Diciembre*.

¿Del teatro a la política? Chile hoy

Si la izquierda administra el sistema económico y político de la dictadura —que es un sistema de derecha—, después la derecha no se puede distinguir mucho, apenas se encuentran diferencias entre la propuesta de uno y otro bando. En Chile, la derecha ganó por muy poco margen en las elecciones presidenciales de enero de 2010. Allí el sistema económico marca una diferencia radical entre ricos y pobres, y muchos pobres dijeron, ingenuamente, «bueno, probemos con esto para ver si las cosas cambian un poco». En realidad es más de lo mismo. Y, sobre todo, es un cambio doloroso para mi generación, porque significa que muchos votantes ya perdonaron a la derecha por lo que hizo. Pero de ahí también saldrá algo positivo porque la gente, toda mi generación, que estuvo dormida, dejándose gobernar, dedicándose a la cultura o a su vida personal, se va a reactivar. Habrá una gran efervescencia en el movimiento social, que repercutirá en el teatro. Este es un momento doloroso, en el que también se ven señales de optimismo.

Los personajes no se revelan psicológicamente; lo hacen políticamente*

El trabajo de *Neva* y *Diciembre* se basa mucho en el lenguaje. Con ambas obras hemos viajado por distintas partes del mundo, y teníamos la impresión de que en los países de habla castellana era donde se iban a entender, donde se iba a asumir mejor el contenido de cada una. Además, pensamos que tendrían una relación especial con los países de América Latina y el Caribe, porque todos los de esta zona compartimos una historia parecida. Mucho de lo que se habla en los dos espectáculos, aunque parece lejano, hace alusión a un contexto muy próximo. Era nuestra intención: revisitar la antigua técnica brechtiana para hablar del aquí y el ahora desde el pasado o el futuro.

Estas obras no parten de necesidades literarias o escénicas, sino de ideas políticas, lo cual en Chile es un tema complejo de tratar, porque nuestro país fue muy politizado durante medio siglo, aunque en los últimos veinte años se ha convertido más en una sociedad que vive en torno a la ideología del consumo y a la economía de mercado.

Esto, de igual forma, ha provocado que en el teatro se expongan esencialmente ideas estéticas, no literarias, éticas o políticas. Nuestro trabajo ha causado curiosidad justamente por eso: ¿por qué un grupo mueve con tanta energía el tema político? En vez de ser una cualidad negativa, es algo que ha motivado a las personas, y se convirtió en una gran definición de nuestro trabajo. La otra definición es el énfasis que ponemos en el trabajo actoral que, aunque es bastante simple y esterilizado, ha costado mucho.

Durante los años 80 y 90 la cultura teatral en Chile todavía estaba muy sumergida en influencias alemanas, principalmente de Heiner Müller, quien practicó una versión especial de lo escénico, especie de reelaboración de Brecht, y también de Beckett combinado con Artaud —esta mezcla, aunque parece imposible, logra solucionar satisfactoriamente sus múltiples referencias sobre el escenario—. En los 90, cuando empezábamos a hacer teatro, aquel era el lenguaje predominante, era la cultura oficial —de hecho, una cultura bastante rupturista—. Resultaba muy difícil romper la ruptura. Cualquier grupo joven quiere definirse a sí mismo con la idea de lo novedoso y radical, y esto nos producía una especie de angustia artística: «ya está todo inventado, ¿qué nos queda?». Una forma de ser «lo nuevo» y redefinirnos fue volver a los valores originales del teatro, que estaban perdidos en la cultura de la actuación hiperestilizada, el escenario vacío y la densidad de ideas.

Uno de los elementos de Müller es su interés por crear una densidad de estímulos y de discursos sobre el escenario para que su teatro no sea absorbido y comodificado, y no se entregue como artículo a esa sociedad de consumo desde la cual él crea. En cualquier sociedad de consumo, toda actividad rupturista, artística, joven, creativa, «nueva», es rápidamente reempaquetada y vendida como objeto de consumo. El grafiti callejero, por ejemplo, es la expresión más popular y directa de una cultura subversiva, muchas veces política, que pasó inmediatamente a ser un medio de publicidad. Esto ocurrió también con la cultura hip hop que, ya incorporada a la sociedad de consumo, perdió toda la energía y vitalidad transformadora que fueron su origen.

Yo quería hacer un teatro que no luchara tanto por ser «novedoso» —lo nuevo iba a ser necesariamente reempaquetado y comercializado—, sino explícito políticamente. Aunque el espectador tiene que tener un rol importante en la interpretación, nosotros queríamos que los personajes dijeran con claridad lo que pensaban y sentían. Por eso usamos esa especie de recurso literario-teatral, primo hermano del que aparece en las obras de teatro psicológico, mediante el que, cuando la pieza termina, va resolviendo sus propios misterios, explicándose, contando lo que pasó y no vimos. Al final de mis obras los personajes siempre dicen lo que sienten políticamente, explicitan: «yo soy así porque cuando chico me golpearon» o «tú eres así porque nunca has superado esa ruptura amorosa». Los personajes no se revelan psicológicamente; lo hacen políticamente.

Para acabar con el juicio de la historia. Cuatro hipótesis lógicas para pensar las relaciones entre artes escénicas y política en la época de las democracias. Un ensayo inacabado*

Óscar Cornago

* Una versión de este trabajo se presentó como conferencia en las jornadas organizadas en marzo de 2011 en la Universidad de Valencia (España) por el grupo de creación y estudios escénicos CETAE.

Me pregunto por la posibilidad de pensar las artes escénicas por un lado y la política por otro, de aislar cada campo como experimento metodológico para delimitar las influencias mutuas, lo que proviene de uno y lo que es influencia del otro. Sobre la existencia de este diálogo no cabe duda, ni siquiera hay que esperar que tenga que expresarse de forma explícita. El abecedario artístico de cada momento se construye en relación con el universo político que lo rodea, y viceversa —el universo político desarrolla sus opciones estéticas en diálogo con ese abecedario artístico, un diálogo que es siempre una cuestión más de formas (políticas) que de temas—. De manera latente, el mundo del arte y el mundo de la política se miran mutuamente, no en sus contenidos, sino en sus formas de hacer y convencer, de mostrarse y seducir. Ambos son la respuesta a un mismo horizonte histórico.

Lo que me resultó más llamativo a la hora de adoptar este punto de partida fue la resistencia para llevarlo a cabo, incluso en teoría. Necesitaba pensar en la posibilidad del arte como algo radicalmente singular, y del mismo modo para la política: la política como un fenómeno diferente a cualquier otro tipo de acontecimiento. Esta necesidad me hizo reparar en el enfoque transversal con el que habitualmente se discuten las relaciones entre arte y política, la casi imposibilidad de llegar a entenderlos de forma separada y la insistencia en la interrelación de ambos fenómenos, convertidos casi en una suerte de mito acerca de la naturaleza política de las artes escénicas, especialmente de aquellas más ligadas a la palabra. Sin dejar de comprender e incluso compartir ese carácter expandido de las artes escénicas o de la política, la resistencia metodológica para llegar a pensar una cosa u otra como fenómenos específicos me resultó llamativa cuando no sospechosa. ¿Es posible pensar algo si no es en distancia con lo demás? (Lo cual no quiere decir que no esté en relación con lo demás.) ¿Por qué esa insistencia en querer descubrir lo artístico o lo político detrás de cualquier otro tipo de acontecimiento social? ¿No se correrá el peligro de terminar disolviendo una cosa y la otra hasta quedarnos sin arte ni política? Y, en todo caso, después de casi un siglo reafirmando la necesidad de esta relación entre arte y política, ¿cuáles han sido los resultados? Aunque a continuación me asaltan otras preguntas: ¿es necesario medir esta relación en términos de resultados?, ¿debemos pensar este nexo casi fundacional, en el sentido de que se ha querido enraizar en la Antigüedad clásica, entre artes escénicas y política, con respecto a sus rentabilidades dentro de la historia?

Decido avanzar a la contra de tanto entrelazamiento, de tanta superposición y tan pocas distancias, y establecer un principio metodológico como punto de partida:

**Primera hipótesis de trabajo.
Sobre la posibilidad de la distancia
(Nada es equivalente a nada)**

Esto, traducido en términos positivos, daría: una cosa es diferente a otra, un lugar de otro, un tiempo a otro, una obra a otra, una acción es siempre distinta de otra acción y una persona también es distinta a otra. A nivel metodológico podemos considerar esto como un principio político o, mejor dicho, el principio que hace posible la política. Porque no somos todos iguales; quiero decir, porque somos todos diferentes, necesitamos la política. O, en palabras de Hannah Arendt, la pluralidad es la condición (humana) de la política.¹ La distancia que separa lo uno de lo otro no está solamente en la base de la política, sino que hace posible también el pensamiento y especialmente el discurso crítico que dio lugar a las ideologías, así como a la posibilidad de la representación. Pero más allá del hecho de la representación... ¿no tendrá que ver el acontecimiento del arte, especialmente en el ámbito escénico, también con esta defensa radical de lo singular, de la diferencia irreductible del aquí y el ahora, de lo que no puede ser ninguna otra cosa más que experiencia estética motivada por la percepción en el espacio de una determinada configuración de formas, materiales o cuerpos?

La posibilidad de mover las distancias, de replantearlas y cuestionarlas es una posibilidad política, como dirá Rancière;² la abolición de las distancias es el fin de la política. Si acabáramos con las diferencias o, dicho de otro modo, con las distancias que hacen que una cosa sea diferente a otra, acabaríamos también con la política. La posibilidad de la política, y en cierto modo de la escena, tiene que ver con la posibilidad de las diferencias. Acabar con las distancias y los límites, lo que ha alimentado no solo el sueño artístico de Occidente, sino también su promesa política, puede entenderse como utopía y motor de la historia, pero no como realización dentro de la historia.

En el plano artístico esta hipótesis la resume Rancière al final de una conferencia que le invitaron a dar en un foro de artes escénicas en 2004. En este trabajo aplica a la historia de los movimientos teatrales del siglo xx, tomando a Brecht y Artaud como referencias, presupuestos que ya había desarrollado para pensar la emancipación del aprendiz frente al maestro. Esta posibilidad de emancipación no conduciría a la identificación del uno con el otro, el aprendiz que llega a ser maestro, su igualdad a partir de la superación de la distancia que los separa, sino que se plantea en términos de capacidad, de potencia más que de acto. Lo que separa *radicalmente* al maestro del aprendiz no es que uno sepa más que otro, sino que uno sabe lo que tiene que saber para seguir siendo maestro, para estar, cualitativamente, por encima del otro. Es este tipo de distancias, que preexisten al encuentro, las que hay que reconsiderar, las distancias fijas, previas a la relación, al encuentro cara a cara. Se trata de cuestionar no el hecho en sí de las distancias o los límites, sino la cualidad de ciertas distancias que se imponen inamovibles de manera previa

al encuentro (escénico) entre dos personas. Rancière traduce este enfoque en términos escénicos, es decir, en términos de las distintas materialidades de unas cosas y otras:

Despachar los fantasmas del verbo hecho carne y del espectador vuelto activo, saber que las palabras son solamente palabras y los espectáculos solamente espectáculos, puede ayudarnos a comprender mejor de qué modo las palabras y las imágenes, las historias y las *performances* pueden cambiar algo en el mundo en que vivimos.³

Frente a las tendencias dominantes en los movimientos de teatro político a lo largo del siglo xx, Rancière rompe una lanza por la necesidad de las distancias y los límites, más allá de la tradicional identificación de los primeros con la jerarquía y los segundos con la exclusión. Esto nos conduce a nuestra segunda hipótesis de trabajo.

**Segunda hipótesis de trabajo.
Sobre la posibilidad del arte
(No todo es arte)**

Afirmar la posibilidad del arte puede parecer paradójico o provocador, pero no es más que la constatación de una posibilidad histórica. Sobre esta se construye su dimensión política; sobre la posibilidad de que exista el arte, es decir, de que el hecho artístico sea distinto a cualquier otro tipo de fenómeno, podemos seguir pensando en la posibilidad de un arte político. Esto nos permite elevar nuestra apuesta teórica: no solo arte y política son dos hechos radicalmente distintos, sino que paradójicamente en la medida en que el arte sea más arte será más político.

La promesa del arte de ser algo distinto de lo que es, es decir, de llegar a ser otra cosa y no arte, ha llevado a soñar con su realización en forma de lo otro. También la política se construye sobre una promesa, pero son promesas distintas. En el primer caso se trata de la promesa de dejar de ser arte para ser política, mística, moral, religión o acto de entrega, de amor; pero la posibilidad de esta transformación está basada en una posibilidad previa, la del propio arte como algo distinto, algo limitado en sí mismo. Esta limitación, y esta diferencia, que es la causa de su fracaso, entendido en función de su rentabilidad dentro de la historia, es la que ha servido también como motor dentro de la propia historia, como fuerza que ha mantenido el hecho artístico en movimiento.

Se trata de una promesa histórica, pero no es una que se vaya a realizar en el futuro. Las promesas son siempre distintas de sus realizaciones. Si el arte finalmente llegara a cumplir su promesa, si finalmente dejara de ser arte para ser una forma de política, de activismo social, de expresión religiosa o acción solidaria, dejaríamos de tener arte para tener esto último. Esto es algo que no solo puede llegar a ocurrir, sino que está ocurriendo continuamente. Son constantes los trasvases entre prácticas artísticas y otros campos sociales, igual que ocurre al revés. La

utilización de instrumentos artísticos en función de otros fines, educativos, de investigación, políticos, sociales o religiosos, es otra opción para abordar este tema, enfocando la relación arte y política, arte y sociedad, arte y educación, desde este último lado. Puede que incluso sea una opción más eficaz hoy, porque hacia ahí apuntan las líneas contemporáneas de pensamiento en el arte, ahora que parece que han quedado atrás los fantasmas de la legitimación del arte como algo específico o la necesidad de comprender «científicamente» el sistema artístico en términos formales. Aceptada la autonomía formal del arte, algo que estaba implícito en los comienzos de la modernidad artística, aunque su desarrollo en el caso del teatro haya llegado hasta nuestros días, parece que queda despejado el camino para poder dejar de ser lo que era y convertirse en lo otro, el camino para trastocar en realidad histórica su sueño.

Pero los sueños, como los deseos o las ilusiones, a diferencia de otro tipo de promesas históricas, tienen una forma distinta de realización. El problema de los sueños –como en términos políticos, de las revoluciones–, es que cuando se realizan desaparecen, lo que no quiere decir que no haya que luchar por su realización; pero conviene reconocer, al menos en términos teóricos, que son fenómenos de naturaleza distinta. Aceptar esta diferencia forma parte de su posibilidad, como sueño, de ser realidad. Godard, que no dejó de insistir en que no había que hacer cine político, sino cine de un modo político, diferenciaba la verdad del cine frente a la verdad de la historia, comparando el primero con el relato mesiánico del cristianismo:

el cine
como el cristianismo
no se funda en una verdad histórica

nos da un relato
una historia
y nos dice
ahora: cree

y no dice
concede a este relato
a esta historia
la fe propia de la historia
sino: cree
pase lo que pase

y eso solo puede ser el resultado
de toda una vida

ahí tienes un relato
no te comportes con él
como frente
a los otros relatos históricos

otórgale
otro lugar

en tu vida
eine ganz andere Stelle [un lugar muy diferente]⁴

Se contraponen un cierto relato del cine, una cierta historia desde sus orígenes hasta los años 60, con otros relatos históricos, y se pone de manifiesto la diferencia entre uno y otros, y los distintos lugares a los que apuntan. El relato del cine exige un acto de fe, frente a la credibilidad a la que aspiran los relatos propiamente históricos, que dependen de la veracidad de las referencias a unos hechos.

Si trasladamos esto a la escena, en lugar de relato habría que hablar de situación (escénica), una situación de comunicación, de encuentro, de unas personas frente a otras. Esta situación, que se ha ido concretando y entendiendo a lo largo de la evolución del teatro de formas siempre distintas, no demandaría ni siquiera la creencia en el relato que se construye. El teatro no te pide creer en lo que se cuenta, sino en primer lugar en quien lo cuenta, en la situación que se está generando mientras se desarrolla ese acto, en ese tipo de encuentro y de relación, en esa forma de presentarse unos frente a otros, de actuar; esa forma es la que tiene que ser creíble.

Más recientemente, en un breve ensayo titulado «El infinito, ahora», de abril de 2006, John Berger insistía en esta diferencia entre hechos que buscan su realización a lo largo del tiempo, y hechos que se cumplen de otro modo, que rompen la historia explotando desde un presente; y quizás por ello, por hacernos conscientes de que hay historia al atravesarla, sean más históricos todavía. En el caso de Berger no se trata ya de un ensayo sobre arte, sino sobre las formas de resistencia y lucha social, es decir, de resistencia y lucha frente a la historia. Los movimientos de resistencia y rebelión cifran su promesa en una victoria que tal vez se alcance en un futuro, pero esos movimientos, que pasarán a la historia, están compuestos, dice Berger, de innumerables «momentos incidentales», las «decisiones personales, los encuentros, las iluminaciones, los sacrificios, los nuevos deseos, los pesares y, finalmente, las memorias que ese movimiento hace emerger y que, en sentido estricto, serían incidentales».⁵ A diferencia de las promesas de los movimientos, que podrán realizarse en un futuro histórico, la promesa de estos momentos se realiza en su propio acontecer. «Momentos así son trascendentales –continúa Berger–, como ningún “resultado” histórico puede serlo. Son lo que Spinoza denominaba lo eterno, y son tan multitudinarios como las estrellas en un universo en expansión».⁶

La promesa (política) del arte funciona de este modo; no es una promesa realizable en la historia, sino que es histórica porque acontece en un presente desde el que se proyecta más allá de la historia. Escapar de la historia es otro modo de afirmarla, pero desde un afuera. La manera en que Berger se refiere al deseo no como algo sujeto a su cumplimiento sino como una potencia puesta en acto serviría también para entender el modo de ser –político– que tiene el arte, y más aún en el ámbito escénico, una pura potencia de presente que en el acto de su afirmación deja ver también sus límites:

El deseo [el arte] no implica nunca la mera posesión de algo, sino la transformación de ese algo. El deseo es una demanda: la exigencia de lo eterno, ahora. La libertad no constituye el cumplimiento de ese deseo, sino el reconocimiento de su suprema importancia.⁷

Esos límites del arte, en los que se basa su diferencia y por ello su potencia, traducidos en los términos con los

que habitualmente entendemos lo político, son también la causa de su fracaso. Pero como afirma Badiou acerca del modo de ser de la política tras la épica del socialismo, el fracaso, o la experiencia de una retirada, de un ausentamiento, se convierte en un modo de ser en sí mismo, una forma de consistencia, de immanencia, o en otras palabras: «La posibilidad de lo imposible es el fondo de la política».⁸ ¿Podríamos afirmar lo mismo del arte?

Tercera hipótesis de trabajo. Sobre la posibilidad de la política (No todo es política)

Si todo fuera político, como a menudo se suele afirmar, nos quedaríamos sin política, lo cual, al igual que en el caso del arte, como utopía histórica, es decir, como no lugar para pensar la historia (un mundo en el que no fuera necesaria la política), podría funcionar, pero lo cierto es que no hay nada más contingente que la política. Por eso es necesario, como en el caso del arte –cuya contingencia, por su fragilidad, es comparable con la de la política–, comenzar haciendo el relato de la historia (de la política) en la que nos vamos a situar.

Podemos partir del relato, casi mítico por fundacional, que hace Hannah Arendt de la política en Occidente. Aunque este relato, como otros muchos que hablan de los orígenes, incluido el del propio teatro, se remonta a la Antigüedad clásica, en realidad, también como otros muchos, está pensado para explicar un presente. Arendt se remonta al período de decadencia en la vida pública griega, cuando Platón, tras la sentencia a muerte de su maestro Sócrates, pierde la fe en la vida pública y se aparta de la polis para buscar la verdad más allá de la vida mundana. Esa distancia da lugar al nacimiento de la tradición metafísica, construida, por tanto, a partir de un gesto político, aunque sea por rechazo al espacio de la polis, donde tiene su posibilidad de ser tanto la política como el arte.

A diferencia de una verdad a la que se llega a través de la dialéctica, Sócrates se mantuvo fiel a la *doxa*, la opinión, que consiste, como explica Arendt, en la formulación en el discurso del mundo tal y como se le muestra a uno mismo. Detrás de una opinión siempre hay una persona, mientras que detrás de la verdad, de una verdad apartada del mundo de los hombres (ese mundo que había terminado encontrando culpable a Sócrates), lo que hay es un razonamiento, es decir, un discurso abstracto hecho no por un hombre, sino por el Hombre, con la pretensión de imponerse más allá de su presente. De alguna manera, el hombre, en singular, quedaría excluido de la verdad que él mismo construye. Esa verdad, que viaja por encima del tiempo, se convierte en un instrumento de poder (tener razón) que lo termina aplastando.

La opinión, como el teatro, no apela a una verdad fuera de sí misma; su verdad está en la relación con quien la dice; no se presenta, ni tampoco aspira, con una ambición de totalidad, en tanto que la opinión nace sabiendo que existen otras opiniones; por su propio modo de

enunciación, nace con la conciencia de su limitación. La única verdad a la que aspira es al derecho de que el mismo mundo, como dice Arendt, se le pueda mostrar a cada cual de manera diferente, y que cada cual pueda hacer público el modo cómo se le muestra; lo único que hay en común entre todas las opiniones es que detrás hay un ser humano singular, con nombres y apellidos, no una masa, ni una abstracción, ni una dialéctica. Tu opinión, en contraste con la de los demás, te permite conocer lo propio de tu «verdad» hecha visible al situarse al lado de la verdad de los otros. «Este tipo de comprensión –ver el mundo (tal y como decimos hoy en día, de modo más bien trillado) desde el punto de vista del otro– es el tipo de conocimiento político por excelencia», dice Arendt.⁹ Esta debería ser, según Sócrates, la función política de la filosofía: no buscar verdades abstractas, sino ser una herramienta para llegar a estas verdades (políticas) siempre en movimiento e inestables (las opiniones, a diferencia de las certezas, no excluyen la posibilidad del cambio, sino que se construyen desde su posibilidad), como las distancias a las que se refería Rancière.

La sombra de la condena que hace Platón de la polis acompaña a la tradición política occidental ligada a las democracias, el único sistema de gobierno, sin embargo, que permite seguir pensando de una manera viable la política. El triunfo de las democracias, consideradas antes, tras la explosión de los totalitarismos, como espacios de resistencia frente a las dictaduras, y hoy vendidas como condición del capitalismo, coloca al pensamiento de la política en una situación difícil,¹⁰ quizás tan difícil como la de las artes escénicas.

Pierre Rosanvallon señala tres hechos como causa de la pérdida de legitimidad de los sistemas democráticos: la desacralización del sistema (electoral) de representación, la pérdida de centralidad del poder administrativo o de las instituciones públicas, y la desvalorización de la figura del funcionario, es decir, de los personajes que actúan en el espacio público.¹¹ Estas causas no solo explican la pérdida de legitimidad de un sistema de representación político, sino también las posibilidades de seguir pensando los modos de representación escénicos. Un arte público por definición como el teatro se ha visto necesariamente afectado por estos cambios en la vida política. La retórica de los números, que está en la base del pensamiento democrático, ha afectado también a la idea del teatro político. Antes de que los movimientos de masas mostrasen su cara más oscura, el carácter político del teatro, como el de los sistemas sociales, estuvo identificado con una concepción numérica: mientras más público (mientras más espectadores), más político, lo que a su vez cuestionaba la posibilidad de un arte político para pocos.

Como respuesta del propio sistema político, Rosanvallon cita tres aspectos –cada uno más escénico que el otro– que las democracias actuales han desarrollado para recuperar credibilidad: cercanía, interacción e interactividad. Estos han guiado la transformación de las estrategias de teatralidad en el mundo escénico contemporáneo; una

evolución que Rancière, de manera tal vez excesivamente genérica, define como el paso del régimen de la mediación representativa al modelo de la inmediatez ética.

La disfunción del sistema electoral y la falta de confianza en el voto como forma de intervención social saca a la luz las limitaciones de un sistema de representación que ha dejado de servir para representar a los ciudadanos en las instituciones públicas. La crisis de las democracias representativas ha vuelto a poner sobre la mesa el problema que el comunismo, como dice Jean-Luc Nancy, dejó sin contestar: el problema del nosotros o la ontología de lo común; en última instancia, la posibilidad del sentido, de un sentido que necesariamente, como explica el filósofo, solo puede ser sentido en la medida en que sea «circulación, intercambio o puesta en común de las posibilidades de experiencia; es decir, una relación con lo exterior, con la posibilidad de una apertura a lo infinito».¹²

Nancy, como otros pensadores de la política, insiste en la falta de fundamento trascendental sobre la que se asienta la democracia. La movilidad del concepto de «demos» sobre el que ha de fundamentarse el poder social obliga a un trabajo constante de reconsideración de la legitimidad política del poder democrático. En una Europa del bienestar, las seguridades y las fronteras, en la que la amenaza del otro, a pesar de la inmigración y el terrorismo internacional, no es, al menos todavía, suficiente para servir de aglutinador social, la discusión política parece estar guiada únicamente por la necesidad de que el sistema económico siga funcionando, de que las cuentas sigan siendo positivas. Si se vive bien, un elemento hedonista que está en el pensamiento político desde los griegos y que Badiou retoma de Platón aludiendo a la «juventud democrática» o al «cuerpo joven» como paradigma del sujeto político, la democracia funciona. El problema es qué significa «vivir bien». A lo que Nancy responde: «El bien sin proyecto ni unidad consiste en la invención permanentemente retomada de aquellas formas según las cuales puede surgir el sentido», entendiendo por sentido el sentido «común», es decir, compartido, o más aún, añade Nancy, lo común como condición y posibilidad del sentido.

Lo común queda así situado en el centro del escenario, del escenario político, y al mismo tiempo del escenario teatral, una condición teatral a la que se han venido acercando otras artes como la danza, el *performance* o las artes visuales, justamente por la necesidad de encontrar ese sentido de comunidad que ya no preexiste al encuentro, ya sea un encuentro motivado por cuestiones políticas o artísticas, o ambas al mismo tiempo –¿seremos capaces de diferenciarlas?

La democracia como forma de hacer política, al igual que como forma de hacer arte, sería el nombre que se le da a una *forma* permanentemente reinventada de estar expuesto al otro o lo otro, a lo de fuera, que es a su vez una manera de vivir a partir de una ausencia de fundamento que predetermine el efecto de esta exposición.

Pero ese sentido-en-común, que es la promesa de la democracia y del arte en la época de las democracias, no

se cumple, como termina concluyendo Nancy, dentro de la esfera política. Pensar que las necesidades del hombre pueden realizarse dentro del proyecto político del Estado o de cualquier otro proyecto político acercaría la democracia a una forma de totalitarismo, una posibilidad que desarrolla Wolin en su libro.¹³ La política no agota las necesidades del hombre, que pasan necesariamente por una proyección hacia afuera, por un deseo de infinito o de eterno, a lo que se refería también Berger cuando hablaba de esos acontecimientos –tan multitudinarios como las estrellas en un universo en expansión–. La democracia, como realización histórica, no tiene la función de satisfacer las necesidades del artista, del poeta, del pensador, del científico, del humanista, del místico o del enamorado, sino de garantizar que se den las condiciones para que puedan seguir existiendo artistas, poetas, pensadores, científicos, humanistas, místicos y enamorados, incluso y singularmente sobre sus propias limitaciones, sobre su propio fracaso, escapando a la lógica de la historia.

Como dijo Artaud –en cuyo ensayo *Para acabar con el juicio de Dios* está inspirado este– «no es el hombre sino el mundo el que se ha vuelto anormal».¹⁴ Una idea que Fernández Liria desarrolla al definir el lugar que generalmente el hombre ocupa como el basurero de la historia:

«es completamente inútil solicitar a esa consistencia llamada ‘hombre’ ninguna aclaración de por qué la historia ha seguido un curso u otro».

En este sentido, enlazando con la metodología que proponíamos al comienzo, Nancy se pregunta si lo propio de la democracia no consistiría «en tener que reflexionar sobre los límites que presenta en ella la esfera “política”».¹⁵ La necesidad de un afuera de la historia ha sido tan insistente en el pensamiento político contemporáneo como la afirmación de esa historia en tanto que posibilidad de cambio. Una cosa no iría sin la otra.

Cuarta hipótesis de trabajo. Sobre la posibilidad de la historia (No todo es historia)

Hay historias que no tienen la lógica del pasado ni la lógica de la salvación.

¿Seremos capaces de soportar esto?

Estamos aquí

FERNANDO RENJIFO, *Tiempos como espacios*, 2010

NOTAS

- 1 Hannah Arendt: *La condición humana*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós, Madrid, 2005.
- 2 Jacques Rancière: *El espectador emancipado*, Ellago, Pontevedra, 2010.
- 3 *Ibíd.*, p. 27.
- 4 Jean-Luc Godard: *Historia(s) del cine*, trad. Tola Pizarro y Adrián Cangí, Caja Negra, Buenos Aires, p. 86.
- 5 John Berger: *Con la esperanza entre los dientes*, Alfaguara, Madrid, 2010, p. 18.
- 6 *Íd.*
- 7 *Íd.*
- 8 Alain Badiou: *¿Se puede pensar la política?*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2007, p. 53.
- 9 Hannah Arendt: *La promesa de la política*, trad. Jerome Kohn, Paidós, Barcelona, 2005, p. 55.
- 10 No me extiendo sobre las formas de entender y vivir las democracias, que están en la base de este ensayo, pero baste hojear los títulos de una serie de trabajos recogidos en el libro *Democracia en suspenso* (Giorgio Agamben y otros, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Casus-Belli, Madrid, 2010): mientras que Alain Badiou se refiere al «emblema democrático», Daniel Bensaïd habla del «escándalo permanente», Wendy Brown titula su trabajo «Ahora todos somos demócratas» y Kristin Ross, «Se vende democracia», por no aludir a otros estudios, como el de Sheldon S. Wolin, *Democracia S.A.*

- 11 Pierre Rosanvallon: *La legitimidad democrática. Imparcialidad, reflexividad, proximidad*, Manantial, Buenos Aires, 2009.
- 12 Jean-Luc Nancy: «Democracia finita e infinita», en *Democracia en suspenso*, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Casus-Belli, Madrid, 2010, p. 93.
- 13 Sheldon S. Wolin: *Democracia S. A. La democracia dirigida y el fantasma del totalitarismo invertido*, Katz, Buenos Aires, 2008.
- 14 Antonin Artaud: Van Gogh: «El suicidado de la sociedad», seguido de «Para acabar con el juicio de Dios», *Fundamentos*, Madrid, 1978, p. 15.
- 15 Jean-Luc Nancy: «Democracia finita e infinita», en *Democracia en suspenso*, trad. Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, Madrid, Casus-Belli, 2010, p. 96.

Fiesta de títeres en formato pequeño

Carmen Sotolongo Valiño

LA NOCHE DEL 22 DE ENERO —día Nacional del Teatro— en el patio de El Mejunje comenzó el Festival. Este fue el número XIX y el primero que se realiza de forma no competitiva, lo cual le imprimió un sello más sosegado y fraternal. Algunos extrañaron la adrenalina de la competencia, otros apoyaron el nuevo carácter del evento. Lo cierto es que la agenda estuvo menos apretada que en otras ediciones; extrañamos a grupos habituales como Papalote, Las Estaciones, Pálpito —quizás faltaron a la cita por otras razones—, pero a cambio un ambiente de taller y fraternal laboreo se dio espontáneamente, sin que estuviera planificado en el programa. Esta edición se caracterizó, además, porque la calidad de los espectácu-

los, en sentido general, fue sostenida, y por una participación notable de grupos de Santa Clara con puestas en escena dignas de apreciar.

Aunque no pude asistir a las muy elogiadas funciones del Guiñol de Guantánamo y al estreno del Guiñol de Remedios, lo visto me permite afirmar que la escena titiritera contó con varios espectáculos de lujo, entre ellos, *Cuando el Che era Ernestico*, de Nueva Línea. La sencillez y perspicacia con que se ha concebido esta puesta la hacen bastante diferente de *Bebé*, en la que el virtuosismo de la animación de títeres de mesa parecía difícil de igualar, incluso por el propio colectivo. El texto, original de Yaqui Saiz, directora también, evade cualquier lugar común que pudiéramos

esperar en el abordaje de una vida tan asediada por el arte; para ello se centra en un momento, imagina un instante entre la gestación materna, los primeros juegos, los primeros sueños. Un pequeño catre negro al centro, las dos actrices visten como cualquier joven de la calle, pero evocan la guerrilla (boina, mochila, la imagen del Che estampada en ellas), un gran libro se despliega sobre el catre: es la mesa para la manipulación, y como un troquel sale de él la escenografía: primero la casa familiar, luego el cuarto donde Ernestico pasará sus ataques de asma jugando a los combates. Yaqui Saiz y Geraidy Brito animan a la vista, impecablemente neutralizadas, el control de la mirada, la voz, los movimientos con un sincronismo que el espectador no se distrae en ellas, y solo atiende a los muñecos. En la escena los personajes hacen reír con su gracejo porteño y sus ocurrencias absurdas; su diseño es acertadísimo, el parecido necesario para la identificación no cae en el mimetismo de la figura humana, no teme a la caricatura que debe ser un títere para simbolizar al ser humano. La eticidad y el compromiso que rodearon la infancia del Che se transmiten así, envueltos en situaciones



El sinsonte y el rosal, dirección artística de Maikel Valdés, Teatro Escambray

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

hilarantes: el muñequito que gatea, la tozudez del burrito, el *crescendo* del asma. En el público un niño pregunta en voz baja a su madre si el personaje va a morir y ella le contesta que no, pero cuando las figuras vuelven a su mochila y las actrices se echan el libro al hombro, como un fétetro, y marchan, el muchachito sabe que su intuición fue cierta. Y esto se logra sin palabras, sin didactismo expreso, con el poder de la imagen teatral. Donde esperábamos solo enseñanza y solemnidad, hallamos un espacio vital, pleno de alegría.

Sorpresa agradable fue *Otra vez la Cucarachita*, del grupo Parabajitos, de Sancti Spiritus. Yojandry Naranjo, *Pachi* –director artístico– y Magdenis López, utilizan en vivo y sin escenografía la técnica de guante con pies. Los apoyan, según la situación lo requiera, en las manos, o le ponen sus propios brazos como retablo, los sientan sobre sus codos, hombros, etcétera. Este tipo de animación les permite incluso dar idea de la altura, de los diferentes niveles en que se sitúan los personajes; así vemos al gato Rumbero encaramarse en el puente Yayabo y quedarse luego colgado por las patas. La música la hacen en vivo, *Pachi* toca la guitarra y ambos cantan y bailan, y hacen todos los sonidos y las voces que la historia requiere. La versión es de Geraidy Brito, quien concibe una historia contemporánea con pinceladas del contexto espirituario, divertida y llena de gracejo criollo. En ella ya no importa la moneda y el qué me compraré; se concentra en cómo los galanes enamoran a la Cuca. Un verdadero hallazgo es el gallo Teofilito, que no aparece como pretendiente sino como maestro del amor, aconseja bellas frases y serenatas con románticas canciones, como *Pensamiento y Rosalba*. El ratón, Serapio Pérez, llega cantando «Si tú pasas por mi casa/ y si ves a mi mujer...», alusión a otro de los iconos que la cultura espiritua-na ha aportado a la música nacional. Uno de los momentos más felices es la controversia entre Serapio y Cuca: el actor, arrodillado, rasguea el punto en la guitarra a la vez que hace la

voz del ratoncito, mientras la actriz manipula a Serapio y a Cuca detrás, apoyándolos en los brazos del actor. En las notas al programa del espectáculo se agradece la asesoría de Yaqui Saiz en la animación; ciertamente, en esta puesta, los títeres nunca pierden el protagonismo.

Teatro Escambray presentó *El sinsonte y el rosal*, una adaptación

cenografía y vestuario: los trajes típicos cubanos que visten estos jóvenes están actualizados de manera que no parecen antiguallas; la falsa guitarra se convierte sobre un taburete en un paisaje con suaves lomas y una alta palma, pequeño escenario donde un romántico sinsonte y una pragmática y sagaz lagartija son manipulados a la vista o semiescondidos en este

Nené traviesa, dirección artística de Wilfredo Rodríguez, Teatro Dripy



de Rafael González y Maikel Valdés sobre el cuento original de Oscar Wilde *El ruiseñor y la rosa*. La actúan Maikel –también director artístico de la puesta en escena– y Teresa Denisse, quienes derrochan energía y gracia en su interpretación de dos jóvenes campesinos cubanos: él enamorado, ella interesada y vanidosa; la prueba de encontrarle una rosa roja, «roja rojita», como condición para otorgarle un baile, será el hilo conductor de la acción. Un punto a favor de la obra es el diseño de es-

retablo minimalista. La cultura campesina cubana también reluce renovada y auténtica: gestualidad, fraseo exagerado que logra hacer reír sin ridiculizar, refranes, dicharachos, décimas, intertextualidad pertinente al tema –como los fragmentos de *El sinsonte y el tocororo*, de Milanés–, bailes. Todo ello hace recordar la larga experiencia de Teatro Escambray, aunque la puesta trae un aire nuevo, porque se trata del amor y de la sociedad cubana en los tiempos de hoy. La peripécia del sinsonte en busca de

la rosa para su amigo permite tocar puntos neurálgicos del tema; parece por un momento someterse al final que Wilde hilvanó para su ruiseñor; pero nos sorprende con un término feliz para la historia de amor de la lagartija y el sinsonte, aunque no para la de la pareja de jóvenes; un acierto indudable de la versión. Este espectáculo participó en la Segunda Temporada de las Artes Escénicas de Villa Clara (octubre, 2010), y a pesar de haber sido muy disfrutable, aún había en la manipulación un largo trecho por recorrer; sobre todo en Teresa, cuyo expresivo rostro no procuraba neutralizarse, y reclamaba la constante atención del espectador; los títeres parecían estar solamente ilustrando la historia, se atentaba contra la verticalidad, faltaba el control de la mirada y abundaban las sacudidas. El taller impartido en La Macagua por Yaqui Saiz a petición de Rafael González salvó a tiempo esta situación y *El sinsonte y el rosal* es ahora un espectáculo ingenioso, divertido y bien trabajado.

El grupo Titirivida, de Pinar del Río, participó con *Un girasol pequeño*, que exhibe muchos momentos felices y la marca indiscutible de la tropa que comanda Luciano Beirán –agrada ver un conjunto que se mantiene unido en su hacer a través de los años–. Buena música, original de Noel Gorgoy, ejecutada con guitarra entre bambalinas y cantada en la escena por los actores, quienes llevarán adelante la historia con la llamada técnica mixta (personajes en vivo y muñecos). La fábula es bastante imaginativa: un pueblo maldecido por la avaricia y el consumismo fue condenado a desaparecer en el mar; solo aparece una vez al año durante una hora, y podría salvarse si en esa hora alguien regala a sus pobladores una flor natural. El retablo se abre para representar a la ciudad emergiendo del mar con sus casitas, tejados, calles y ventanas. Sin embargo, este diseño no va a ser explotado durante la representación, ya que las escenas se suceden fundamentalmente en el plano superior, y lo utilizan como retablo, salvo en la entrada del cocinero, que asoma por la gran ventana

del centro. El poeta estará en las nubes, que surgen al ser convocadas y aportan una agradable sorpresa. Él es quien explicará la tragedia del pueblo. Yuli no es el tradicional niño ingenuo y bobo al cual todos engañan; él defiende su flor en todo momento, no la entrega a intereses espurios, pero está dispuesto a salvar el pueblo y sale disparado hacia la playa a buscar su girasol en el exacto momento en que la hora se cumple y el retablo se cierra tras él, en un cuadro tremendo del mar tragándose de nuevo a la ciudad maldecida. La imagen teatral se estropea, no obstante, porque al principio vemos correr a la actriz, con el muñeco sacudiéndose en su mano; luego poco a poco incorpora a este a la carrera y la animadora se neutraliza tras él; nos quedamos desconcertados sin saber por qué no corre Yuli desde el principio. El estilo de Titirivida es mostrar a sus actores, pero en ocasiones esto parece gratuito, por ejemplo, en el prólogo de la obra. Por otra parte, el títere que encarna el protagonista Yuli está concebido para técnica de piso y, si bien Marydania Blanco demuestra que domina la animación de la figura, la puesta tiene instantes fallidos en este sentido, como cuando se pretende que el niño está recorriendo la calle representada al centro del pueblo: sin apoyo sus pies cuegan de manera antiestética, lo cual ocurre al menos tres veces durante la obra. Se siente alivio cuando esta forzosa tarea escénica termina y la actriz crea con sus manos apoyos para el muñeco. Súmese a ello que la mayor parte del tiempo Yuli está interactuando con el resto de los personajes encima del retablo. Cuando la figura está en el piso, o se le proveen los apoyos necesarios, se disfruta su actuación, por ejemplo, en su cabalgata jocosa sobre los hombros del jardinero. Sé que también es el sello de Titirivida soslayar el empleo tradicional de las técnicas; no es la primera vez que los veo manipular títeres de mesa o de piso en lo alto de un retablo. Solo apunto que la transgresión en tareas escénicas extremas puede no funcionar. La selección del texto es acertada, el diseño es atrac-

tivo, aunque pudiera explotarse más, el espectáculo es bello, y lo vigoriza indudablemente la música, muy bien interpretada.

Retablo, de Cienfuegos, nos regaló *Pico sucio*, el unipersonal con el que Christian Medina obtuvo premio en la edición pasada del Festival. En la intimidad de la salita Margarita Casallas, en El Mejunje, su versión de *El gallo de bodas* fue sencillamente genial, con acertadísimos guiños a la contemporaneidad –didácticos en el mejor sentido de la palabra; recordemos la escena de «un incendio siempre puede evitarse»–, y un nivel de sorpresa constante, pues cuando creemos que un código va a repetirse, en este cuento resabido de repeticiones, surge una ruptura de sistema; los diseños además de ser atractivos, permiten una manipulación virtuosa, y es muy cordial la imagen impecable del titiritero, que viste su mejor traje (de cartero) para presentarse ante los espectadores. *Pico sucio* es una pequeña obra maestra que nos exalta y regocija.

En la sala del Guiñol, Retablo también presentó *El hijo del viento*, puesta para dos actores, Christian y Annie Álvarez. El texto teatral se basa en uno de los cuentos del libro homónimo, publicado por la editorial Mecenaz en 2006. El diseño –también de Medina– se destaca por la elegancia y originalidad: se manipulan títeres de mesa en un columpio sostenido por largas sogas, un retablo rectangular sostiene encima la casita; este retablillo es ligero y se desplaza sobre ruedas, lo que permite componer diferentes espacios; cada elemento va a ser pertinente y utilizado, todo lo que vemos en escena alude al movimiento aéreo, a la libertad. La manipulación es ejemplar; los actores animan a la vista, con un sencillo uniforme negro al cual añaden elementos que los convierten en pilotos: su primer gesto es echar a girar las aspas de un avioncito de juguete que estará presente con diversos significados a lo largo de la trama; y es que el niño de esta historia quiere ser piloto como su mamá, a la cual admira sin reservas; es un niño muy singular que tiene por mascota a una gallina (valiente y luchadora como

él), y por antagonista a una grotesca tía que quiere cocinar a la gallina. No se escamotean asuntos tristes de la vida: el padre ausente, la muerte de la madre, la hostilidad de la «gente que no aspira a volar». Esta hermosísima puesta en escena convierte en viva imagen teatral la historia del *El hijo del viento*, con momentos humorísticos y otros muy poéticos, aunque la acción dramática se torna lenta a veces y sentimos el peso de lo narrativo lastrándola, como cuando Sebastián cuenta la relativamente larga historia del talismán, una información que necesita el espectador, pero no los personajes que están en escena. Sin embargo, cuando los actores narran y representan cómo el rústico «avión de pruebas» se eleva y el niño y la gallinita salen, al fin, volando en él, construyen un final que deja en alto el espectáculo y la emoción del espectador.

El grupo Dripy estrenó *Nené travesía*, versión de Geraidy Brito del conocido cuento de José Martí, con dirección artística de Wilfredo Rodríguez Álvarez. El texto de Geraidy sale bien airoso del reto de convertir en obra teatral un relato donde absolutamente todo —hasta lo que dicen o piensan los personajes— está narrado. El escenario no puede ser mejor: todo ocurre en el cuarto de Nené; la niña es encarnada por un pelele de atrezo, de piso, de tamaño natural; los objetos del cuarto casi lo son: qué bella la camita, la mesita de noche, la cómoda que sostiene al Libro-narrador. Los adornos del Libro, que enmarcan el rostro maquillado de la actriz y dibujan el título de la obra en el lomo, remedan la visualidad de la primera página en las ediciones príncipes de la revista para niños escrita y editada por Martí (el diseño de vestuario y escenografía es de Ridier Rodríguez). El icono por excelencia que remite a los cubanos a *La Edad de Oro* es precisamente el grabado de Nené frente a la silla: allí está la silla en medio del escenario, y está la muñeca, inspirada en la niña del grabado. En las notas al programa el asesor Juan Carlos Arenchibia da fe de un fructífero proceso de trabajo con el grupo Nueva Línea,

de cómo, además de la colaboración de Geraidy, Yaqui propuso las técnicas y trucajes titiriteros y brindó un taller de entrenamiento en la manipulación de esta técnica. Todos los detalles de la puesta están cuidados con tanto esmero que merecería la pena citar íntegros los extensos créditos del programa de mano; el atrezo del Libro-narrador y la muñeca, a cargo del veterano Allán Alfonso, que se encargó, de paso, de los mecanismos interiores del cuello y articulaciones superiores para potenciar su expresividad. La animación del Libro, en la presentación de la salita Margarita Casallas, estuvo a cargo de Verónica Medina; este títere (fusión de objeto atrezado, máscara y mimado) no se desplaza, siempre está encima del mueble, que es el lugar donde puede estar un libro y que, además, esconde el cuerpo de la actriz, por lo cual Verónica transmite toda la energía que lleva el texto fundamentalmente con la expresividad de su rostro; su actuación es excelente, de manera que este personaje resulta imprescindible en la puesta y, en gran medida, responsable de su éxito. Elena Hernández en la animación de Nené tuvo un desempeño de primera línea; logra que esté en la escena con una vida propia, llena de carácter, de gracia; su imagen es la más importante de todas. Por la propia naturaleza de la animación de piso y por las tareas escénicas complejas que Nené realiza, Elena está a la vista, no puede esconderse y sin embargo no se la ve; valora siempre al títere, la mirada puesta sobre él, los movimientos impecablemente limpios, jamás su propia mano pasa por delante de la de la figura que anima, atenta a la justificación de cada detalle del movimiento, a cada matiz de la voz que ha puesto al personaje. Además, su muñeca ha de estar constantemente interactuando con el Papá, interpretado eficazmente por Yasiel Martínez, y lo hace con entera organicidad; el texto de Geraidy ha recreado la vida de ambos no solo ciñéndose al relato original: ha creado diálogos y acciones físicas —juegos a los escondidos, retozos, cabalgatas («a horcajadas»)

sobre los hombros del padre—, en los que ambos actores prueban su valía. El momento climático de la obra, cuando Nené arranca las hojas del libro prohibido, está felizmente resuelto con la técnica de las sombras y produce el efecto esperado. Sin embargo, la puesta ha llevado a un primer plano al personaje de la madre —quien es solo referida en el texto de Martí—, y a mi entender le ha conferido demasiada presencia en escena; si bien el recurso resulta eficaz en la introducción, donde se relaciona justificadamente con el Libro-narrador, habría que graduar muy sobriamente en qué momento debe o no volver a aparecer y, definitivamente, no debe tener tantos textos, aunque se haya tenido el cuidado de extraer estos de las cartas de Martí a María Mantilla. La actriz, Delianet Ibarra, defiende bien su rol, la gestualidad, la forma de mirar a sus seres queridos, especialmente a Nené; incluso la pertinencia con que lleva su vestuario (una túnica azul, como el color de la lejana estrella) demuestra que no necesita, para resultar entrañable, invadir el espacio donde los otros personajes llevan adelante la acción principal, y hablar constantemente, pues resulta un personaje dominado por la palabra, con el agravante de que la suya no es aquí acción dramática. El abuso del hallazgo puede devenir trillado recurso de telenovela. Según el programa de mano, Geraidy añadió acciones a este personaje a pedido de Dripy, no lo concibió así originalmente; pienso que deben confiar más en la autora del texto y no estropear una obra extraordinaria, que deberá, ciertamente, tener una trayectoria muy exitosa en la escena cubana.

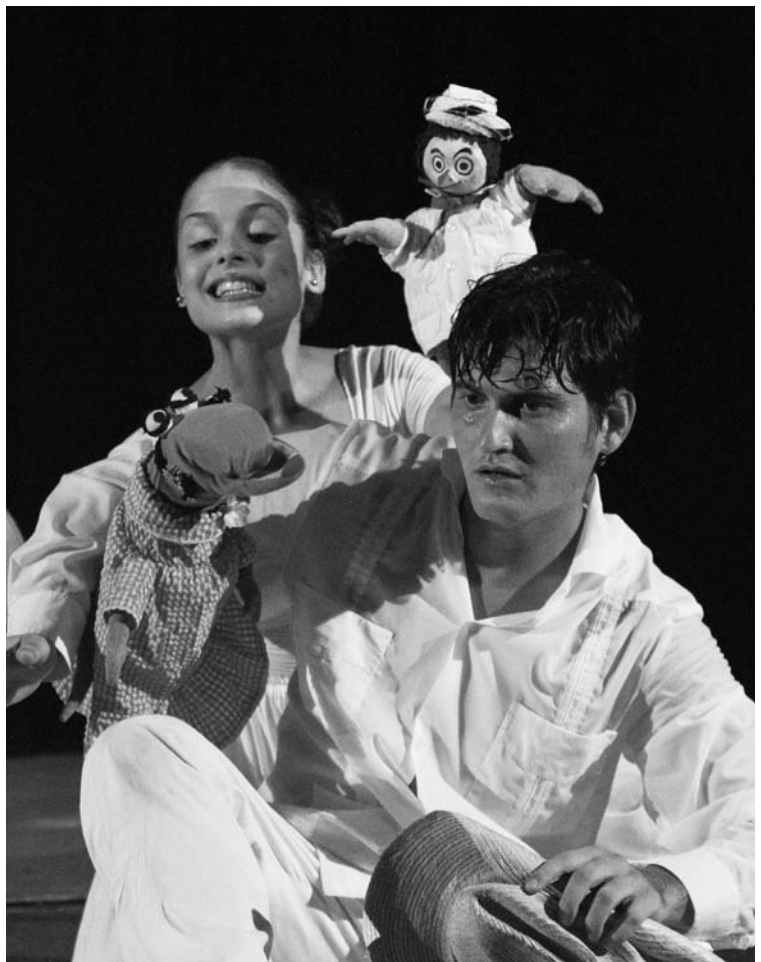
Dos espectáculos de títere popular o de feria vinieron este año al evento: uno fue el paradigmático unipersonal de Armando Morales, director del Guiñol Nacional, *El panadero y el diablo*, y el otro, *Soruyo, suelta lo que no es tuyo*, de Escena Abierta, actuado por el joven Javier Pérez. Este último se presentó en la salita Margarita Casallas y, de inicio, nos enfrentamos a un retablo que, pese a su pequeñez, resulta elegante, de tela

rega (terciopelo o pana) adornada con un rojo brillante de la misma textura. Sin embargo, se trata de una obra de cachiporra, con personajes bien populares. El vendedor de frutas sale a la calle con su saco y se asusta con el ladrido de un perro, corre y deja atrás el saco. El titiritero no logrará en el resto de la obra que el saco se adhiera al retablo, el cual queda recostado, y exhibiendo un cuadrado de pegatina demasiado pequeño para ejecutar su función eficazmente. El diseño del perro (cabeza parlante, especie de bocón) lleno de tirillas de colorines es una nota discordante que no guarda relación con el resto. La trama se va desarrollando de manera simpática, pero el titiritero abusa de la respuesta de los niños al juego de los personajes (el «escondido», el «agárrame si puedes» y la cachiporra) y se produce en el público infantil una sobreexcitación que escapa a su control. A partir de ese momento confunde las voces, o saca de debajo del retablo la figura equivocada, o se oye tras la tela la voz del policía mientras otro títere se mueve en escena y parece que es él quien habla. El actor, no obstante, consigue enderezar su espectáculo y llevarlo hasta el final, a pesar de todos estos tropiezos.

El panadero y el diablo es uno de esos textos de Villafañe donde la anécdota es bien simple y en su ejecución el talento del comediante la llena de gracia y picardía. Morales la presentó muchas veces durante el programa en distintos lugares: el Hospital Pediátrico Provincial, la Casa de la Danza, la salita Margarita Casallas, la sala del Guiñol de Santa Clara y la del de Remedios, así es que debe haber sido la obra más vista en el evento. El actor entra en escena con su retabillito colgado delante, tocando un flautín. El teloncillo es un cosido de cuadrados y rectángulos de telas diversas, a la manera de las sobrecamas y manteles de la gente humilde; apoyado en su torso resulta un retablo chico que tapa su cabeza y porta una bolsa escondida para los objetos escénicos. Dos personajes en escena, el Panadero y el Diablo, garantizan la participación divertida y entusias-

ta del público, controlado siempre por el veterano actor que hace del espectáculo una verdadera lección de manipulación, una «demostración de trabajo»: enseña primero la mano donde va a poner al Panadero, cómo es la posición de los dedos, cómo ha de hacer para que parezca que camine; «encarga» al público efectos especiales de sonido, como el «¡Ohh!» de terror que debe acompañar a la aparición del Diablo; el Panadero realiza ejercicios de vocalización con el público antes de encargarle el coro del estribillo... Armando añade comentarios muy efectivos para el gremio teatral, que también está presente y disfrutando: «¡Qué silencio! Y luego dicen que esto no es teatro... ¡Puro suspenso!». Como es esencial al títere popular desde sus orígenes inmemoriales, la escena no teme contextualizar para hacer reír. El estribillo de la canción sobre el pan es delirante en su alusión a la realidad cotidiana, y es recurso que también sirve para referirse a cosas serias, como la escuela de tortura en la que el Diablo dice que acaban sus sobrinos de graduarse. Se

permite también el veterano titiritero jugar muy atrevidamente con el humor de doble sentido, y para eso nada mejor que el Diablo, orgulloso del poder de sus colas fáticas, que a fin de cuentas serán arrancadas por el Panadero, quien ha pedido para ello la ayuda de la energía de los gritos del público. Muy de Villafañe, muy de Armando Morales, además, la ternura, el diálogo de intimidad del actor con su títere-héroe («Yo sin ti no soy nada, tú sin mí, tampoco»), cómo lo duerme acunándolo en sus brazos al terminar la historia. Y cuando parece que ya se retira, bajo el aluvión de aplausos, añade muy socarronamente: «¡Nueva Línea!, ¡Parabajitos! ¡Aprendan!», otro guiño cómplice al gremio que provocó oleadas de risa. Dice Armando Morales que el maestro Héctor Di Mauro afirma que una obra solo está bien después de las quinientas funciones. Él ya ha logrado sobrepasar con esta las cincuenta, lo que quizás explique que su puesta de *El panadero y el diablo* sea una obra maestra en su género.



Monólogos en el Terry. La paradoja de un Festival

La cuarta Lucía, dirección artística de Eduardo Eimil, Teatro Pálpito

Karina Pino Gallardo Omar Valiño

Iniciado en 2003, el Festival del Monólogo cubano retorna desde entonces con periodicidad bienal, siempre en torno al 12 de febrero, fecha de fundación del Teatro Terry, la institución cienfueguera que lo organiza. Entre el 10 y el 13 del poco invernal febrero de 2011 se realizó su quinta edición. Ya no es únicamente el Terry el espacio que acoge los espectáculos nacionales en concurso y las puestas en escena foráneas invitadas. En las últimas convocatorias el crecimiento numérico obliga, felizmente, a un despliegue del evento por otras tres salas de la hermosa ciudad de Cienfuegos, seña también de que ella cuenta en la actualidad con una diversa y adecuada infraestructura teatral. Pero en el Terry culmina, al filo de la medianoche, cada jornada, seguida en cada recinto, y sobre todo allí, por

un público masivo y entusiasta, si bien acrítico en ocasiones, resultado de la diversidad, calidad, sistematicidad e intencionalidad con las que programa y proyecta su acción el Terry, símbolo de Cienfuegos a sus ciento veintidós años de inaugurado, y presencia viva en su entramado cultural hoy.

Su equipo de trabajadores, encabezado por Miguel Cañellas, es todo eficacia y amabilidad en la organización general y de cada detalle, aparte de lograr algo bastante inédito entre nosotros y más importante: la acumulación previa gracias a su estrategia comercial de buena parte del financiamiento de la cita, auspiciada además por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, su instancia en Cienfuegos y la Dirección Provincial de Cultura. En definitiva, el Teatro Terry alcanza una inusitada perfección de su evento en los tan decisivos planos expuestos, en medio, como sabemos, de una difícil situación presupuestaria y logística. Otra cosa fue,

sin embargo, el contenido del festival, el teatro que vimos allí.

Un teatro que, paradójicamente, empezamos a discutir antes que ver.

La sesión inicial del evento teórico, llamada «Mi experiencia en el monólogo», abrió el primer espacio de debate del encuentro, y también el encuentro mismo. Una oportunidad para hablar, más que de lo que estaba por verse, de las experiencias individuales y las reflexiones de los panelistas acerca del arte del actor en soledad escénica. Allí estaban presentes la actriz Miriam Muñoz, directora de Icarón Teatro de Matanzas, Andrea Juliá y Gustavo Bendersky, actriz y director argentinos, cuyas intervenciones moderó Omar Valiño, uno de los firmantes de este artículo. Las intervenciones estuvieron enfocadas sobre todo a comentar procesos concretos, como los de *Edith*, *Las penas que a mí me matan* o *La ventana tejida* —interpretados por Muñoz— y también a hablar de las ideas que

acerca del monólogo, como estado escénico de soledad del actor, tenían los participantes.

Desde la perspectiva del público oyente, resultaba a veces contradictorio imbricar la naturaleza personal, «experiencial», de las intervenciones, con el espíritu reflexivo, más de indagación teórica que el propio espacio del debate se había propuesto ofrecer. Los aterrizajes de cada panelista eran muy contextuales, muy específicos, centrados en su experiencia individual dentro de procesos de trabajo particulares, lo cual proporcionaba al espacio cierto tono sentimental, y circunscribía el tema solamente a la manera en la que cada ponente había asumido tales vivencias. A partir de ahí surgían los temas a abordar. Recuerdo, por ejemplo, cuando la propia Miriam contaba cómo Albio Paz decidió escribirle *Las penas...* y todos los conflictos que había acarreado para ella como creadora asumir ese proceso. Desde allí fue que comenzó a tratarse la cuestión de la censura y a tocarse en cierto modo el asunto de la relación vida personal- vida escénica; dicho de otro modo, el vínculo entre los universos de la realidad del actor como ente social y la realidad que él, en la escena, quiere construir.

En nuestro criterio, esta relación de subordinación de las ideas a la experiencia resultó el punto flaco de ese espacio, pues las intervenciones, en su mayoría, no pasaron la frontera de lo puramente personal y se agotaron en la reflexión del papel de los individuos, en este caso, los panelistas, dentro de sus procesos localizados. El propio debate pidió ampliarse un poco más hacia terrenos que no correspondieran específicamente a experiencias concretas, sino a un análisis sobre ese mismo individuo, el actor —no necesariamente personalizado— en situación de soledad escénica —¿cuán solo se está?, ¿de qué soledad se está hablando?, ¿hasta dónde esa soledad implica un riesgo personal para el actor y un crecimiento de sus posibilidades?, ¿qué sentido tiene para un actor asumir este tipo de procesos que demandan tal in-

tensidad y agotamiento?, etc—. La necesidad del debate, cubierta hasta un momento, fue la de sobrepasar este espíritu autotemático y propiciar reflexiones no solo individuales sino genéricas, identificables también para aquellos que no conocían los espectáculos.

He ahí precisamente la paradoja que signó además la segunda sesión teórica, realizada al día siguiente bajo el rubro «El riesgo en solitario», y que fue igualmente la impronta del encuentro, debatido entre la necesidad de estructurarse como un espacio de consolidación y profundización para el género, tanto en términos teóricos como prácticos, escénicos, y entre la muestra involuntaria de limitaciones esenciales, radicadas precisamente en la manera de materializar tal necesidad. El evento resultó, desde su inicio, y esto lo digo no sin dolor, un espacio de encontronazos, entre lo que quiso con mucha dignidad ser y lo que fue, entre lo que proyecto y aquello que, finalmente, alcanzó.

Cuando hablamos de esta contradicción *esencial*, porque se trata del espíritu, del alma de un espacio, la vemos como una falla pero no inocente, al menos no del todo. Los serios problemas de calidad en los espectáculos que pudimos notar en la cita no se deben a gestiones que se volvieron inoperantes, que *no resultaron como se esperaba* porque *algo salió mal*. Todo lo contrario: el más sensible error estuvo precisamente en la fase de preparación, en el criterio de selección que llevó a muchos de los montajes en competencia a estar allí, concursando en el Festival por antonomasia del Monólogo cubano. Eso, por supuesto, podría tener muchas explicaciones, que podrían ser la real falta de interés que tienen los actores en el género, si la comparamos con la cantidad de espectáculos de mayor formato que se producen en el país, lo cual llevaría a pensar en una especie de crisis del monólogo en nuestra infraestructura teatral; o también aquella que defiende que nuestra percepción como críticos está atada, como casi todo, a una apreciación, una impresión, un antojo de la subjetividad.

Esto nosotros podríamos responderlo desde otros argumentos —que sustentan el presente trabajo—, los cuales implican un cuestionamiento directo a todo espacio que quiera erigirse sobre bases conceptuales frágiles, que quiera, por abarcar más terreno o incluir mayor muestra, convertirse en un falso horizonte de referencias de determinado fenómeno. Esto, desafortunadamente, abunda y prolifera, y muchas veces sin siquiera contar con una plataforma estructural y organizativa con la que sí cuenta el Teatro Terry y todos los coordinadores encargados de levantar cada una de las ediciones del Festival del Monólogo. Debemos admitir que a pesar de la inteligencia logística, de la delicadeza con la que se dominaron las trabas organizativas que supone un evento como este, el criterio estético que lo rigió empobreció la exacta razón de ser, de existir, de todos esos esfuerzos, el sentido mismo del evento: estábamos allí, esencialmente, para ver los espectáculos, valorarlos y, siempre, disfrutarlos, algo que sin excesos sentimos que fue, en muchos casos, agotador, y exigió de muchos de los que estábamos allí una apelación total al rigor que la profesión misma del crítico impone.

Hubiésemos preferido un Festival menos concurrido, haber asistido, en lugar de a cuatro o cinco obras diarias, solo a tres, o dos, incluso a una, siempre que los tan socorridos rigor y calidad hubieran sido el rasero con el cual medir la posibilidad del *estar en escena* de algunos de los espectáculos y creadores que acudieron al encuentro.

Tenemos que asumir el riesgo de nuestras palabras, porque *existe* otra manera de opinar, de expresar nuestro desconcierto o nuestra desilusión? ¿Cómo podremos contribuir no solo a que el teatro que vemos, que cuestionamos, que construimos, porque también lo construimos, se parezca más a una verdad que está viva, que es real, sino también a establecer relaciones éticas entre nosotros mismos y entre nosotros y nuestras propias palabras? Las palabras que están en nuestras cabezas

tienen que parecerse, no digo que copiar, pero sí que parecerse, a las que decimos, a las que escribimos, a las que no nos llamamos. Y esa relación de correspondencia con nuestra propia palabra es la que pretendemos defender en este artículo, y no una necesidad destructiva de observar defectos donde, esencialmente, vimos una franca intención de crear un espacio genuino, de estructurar un buen diálogo. Por desgracia, nunca basta con eso para que el espacio cristalice como lo que debe ser: la oportunidad para, sobre todas las cosas, ostentar calidad, ser el resultado del rigor, el buen gusto y la inteligencia creativa.

Sobre lo esencial

En el evento se presentaron alrededor de dieciocho espectáculos, incluyendo concursantes e invitados –estos últimos eran, sobre todo, extranjeros–. Una muestra amplia que necesitaba, para ser vista en toda su extensión, distribuirse de manera tal que los asistentes se fueran, entrada la noche, con cuatro, a veces cinco, obras por día. Obras que oscilaban entre cierto toque de comedia –*La cuarta Lucía* de Teatro Pálpito, *Humorbo*, puesta argentina dirigida y actuada por Fabiola Arteaga, *Salomé o la candela* de Irreverencia Producciones (España)–, entre el teatro para niños –*Pico sucio* del colectivo cienfueguero Retablo, dirigida por Christian Medina– y, en su mayoría, como suele llamarse, espectáculos dramáticos –*Abanico de soltera* del argentino TeaTeatro Alberti, *Misa de ratones* de Teatro El Círculo, *Jerry viene del zoo* de Vivarta Teatro, *Confesiones íntimas de Floragómez* de Trotamundos, *Charlotte Corday* de La Huella del Golem, *La doña* de La Huella, *El asesino implacable* del venezolano grupo La Carreta, *Otro personaje increíble* de Vital Teatro, *La gran tirana* de Trotamundos, *Elogio de la locura* de Teatro Primero, *Itinerario inconcluso* de Buscón, y *Afuera*, dirigida por el argentino Ignacio Koonstra–.

La presencia femenina indiscutiblemente dominó el evento, algo

que nos pareció positivo no solo por la calidad que históricamente han ostentado las actrices en nuestro país –vale recordar ahora a Adria Santana, Miriam Muñoz, Monse Duany, Gretel Trujillo, por mencionar algunas intérpretes de las más conocidas y laureadas– sino por la variedad etaria que encontramos en las protagonistas, lo que hablaba en principio de un interés en explorar el género y considerarlo como una zona de crecimiento para las jóvenes y las de mayor experiencia en la profesión. Sin embargo, el visionaje paulatino de muchos de los espectáculos, lejos de acercarnos positivamente a las propuestas, nos llevó cuestionarlas, en su concepto formal y en las ideas que manejaban, como zonas de empobrecimiento dentro de la producción actual del monólogo interpretado por actrices. Temáticamente, los lugares comunes resultaron una revelación: la mujer que se confiesa desahuciada, abandonada, rencorosa y vengativa, que fue puta en el pasado y ahora no le interesa a sus hombres y admiradores de antaño. Así lo afirmaban espectáculos como *La Doña*, *Salomé o la candela*, *Confesiones íntimas de Floragómez* y *Humorbo*, en los cuales es necesario aclarar que esto no era lo más lamentable. La elección del tema puede resultar en cualquier caso cuestionable o acertada, siempre que la solución formal y el concepto con el que se trabaje en la puesta logren darle un cuerpo, una densidad a la propuesta. Ahí no hay temas equivocados. Lo curioso es que el tema se expusiera una y otra vez, aun por actrices diversas, desde el mismo punto: la mujer herida, curtida por los años, *desechada por los hombres*. Escuchamos muchas veces, para hacernos entender a toda costa ese estado degradante, el parlamento: «Soy puta, soy puta sí», convertido en el centro de las ideas que movían las puestas. En el caso de *Humorbo* y de *Confesiones íntimas...*, la naturaleza del género –comedia de cabaret, tragicomedia respectivamente– se lograba al menos enfocar la recepción hacia los tonos particulares de cada una: el divertimento y la tragedia de una mujer deteriorada,

que no llegó a tocar, al menos para nosotros, los terrenos del mal gusto. Lo fallido en ellas, y pienso aún más en la Floragómez de María Karla Fernández, fueron la pobreza formal e interpretativa, las pocas soluciones escénicas para el texto extenso y retórico de David Camps, la falta de herramientas histriónicas con las que Fernández asumió a esta mujer, que casi no se movía en una escena solitaria, desprovista de todo accesorio, excepto una silla, y no supo encontrar un estado de organicidad y relajación ni en el gesto ni en el decir.

Los otros dos casos me parecieron, sin embargo, insalvables. Al texto interminable enunciado por Eva González en *Salomé...* y al muy ingenuo dicho por Diana Cano en *La Doña*, donde no faltaron repetidos enunciados para recordar que aquellas mujeres no eran más que *putas sin remedio*, debemos agregar la vulgaridad del gesto, la pobreza de la historia, la falta de inteligencia y sutileza en matices y desplazamientos, algo que resulta poco más que elemental a la hora de pensar un espectáculo. El tema aquí se convirtió en el defecto, no solo por el poco vuelo que en sí mismo propicia sino por lo inconsciente de su abordaje, tanto por parte de los directores como de las actrices. Esto me parece un punto no ya a analizar a la hora de crear un criterio de selección, sino una condición *sine qua non* para admitir cualquier propuesta, aun cuando sea de puro divertimento, en un festival de cualquier naturaleza.

Otros fueron los casos de puestas como *Abanico de soltera*, *Misa de ratones*, *Jerry viene del zoo*, *Charlotte Corday*, *Elogio de la locura* o *El asesino implacable*. Todas propuestas más rigurosas, erigidas desde la intención de alcanzar un resultado digno para mostrar.

En algunas, la vaguedad del lenguaje, tanto verbal como físico, no permitía la conexión entre el actor y el espectador, como si lo dicho o lo hecho sobre la escena no pudiera comprenderse ni a nivel intelectual ni a nivel sensorial. Propiciado sobre todo por una necesidad del texto de

ser, a toda costa, metafórico o poético, y enredado en su propia y oscura retórica, y también por soluciones escénicas desfavorables que lamentablemente dan fe de una carencia de referentes formales más actualizados –hablo del barroquismo objetual, de los claroscuros excesivos, de las telas y otros accesorios colgantes–, este tipo de espectáculos, como *Misa de ratones*, *Abanico de soltera* o *Elogio de la locura* tienden a abigarrarse y hacerse difíciles para la recepción. A esto también contribuye el tono en el cual se trabaja la actuación, que busca el grito, muchas veces el sonido gutural, otras la histeria y la representación del dolor como cimas a las que hay que llegar para que el intérprete brille en el espectáculo. Esto nos hace recordar la expresión de unos amigos teatristas argentinos, que luego de salir de varios espectáculos en un Festival de Teatro de La Habana, se preguntaron asombrados por un cierto exceso de *sentimiento*, un decir indicativo de *dolor* o *desgarramiento* en muchos actores cubanos que acusa falta de relajación.

De eso también se trató nuestra dificultad para comunicarnos con aquellos espectáculos, cuyos personajes se asumieron desde un vínculo desbalanceado entre tensiones y distensiones, y desde la confusión entre conceptos como intensidad y desgarramiento, verosimilitud y representación del dolor. Eso lo vimos en las actrices Irina Davidenko de Teatro del Círculo, Andrea Juliá de TeaTeatro Alberti y Misleidy Ferrer de Teatro Primero. No queremos decir que sus herramientas como intérpretes no sean fuertes, por ejemplo Ferrer tiene una energía que se impone a pesar de las deficiencias del texto y la puesta, sino que estas condiciones no están bien direccionadas, y suelen naufragar en la vaguedad de los otros lenguajes, que la arrastran consigo en su caída.

Para la Charlotte Corday interpretada por Karina Portelles y el Jerry que expone Yoelvis Lobaina ofrecemos otras consideraciones, que parten de la ventaja de contar con buenos textos, escritos respectivamente por

Nara Mansur y Edward Albee –aunque en el caso de *Jerry...* se trata de una versión hecha por Antonia Fernández, también directora de la puesta, sobre el original norteamericano–. En el caso de la puesta santiaguera traída por La Guerrilla del Golem que dirige Marcial Escudero hay que celebrar el riesgo de asumir un texto que abandona muchas categorías que para el actor han sido históricamente válidas y viables a la hora de componer su interpretación, como la presencia de un conflicto polar, de un otro que dé sentido a la palabra del que habla, y de un personaje que se exponga con cierta claridad, sobre todo en el monólogo, donde la información debe estar muy dibujada para afianzarse cuando se actúa. *Charlotte Corday. Poema dramático* es una descarga de tono poético, fragmentada pero continua, que impresiona por su naturaleza autorreferencial, por sus juegos y experimentaciones con la palabra como cuerpo fonético. Para Escudero, y seguramente para Portelles, esto colocó un punto conflictivo en su creación, la cual trató de construir, muy a pesar de la propia naturaleza del texto, desde la representación del desgarramiento y el tono sobrio y trascendentalista. El director quiso incluir en la puesta un concepto, no presente en el texto, de afrocubanía, y vinculó el discurso textual con el discurso cultural de los orishas y la savia que los negros esclavos ofrecieron a nuestra identidad y nacionalidad. Ambos esfuerzos, de actriz y director, hay que aplaudirlos, aunque el resultado no se corresponda del todo con la intención y con el propio proceso que dieron cuerpo a esta puesta. *Charlotte Corday* es un trabajo hecho con seriedad, una exploración auténtica que le dio un signo peculiar a la propuesta, más allá de que pensemos que la cultura afrocubana no está relacionada con el concepto estético que propone el texto, o mejor, con su espíritu.

Con la puesta de Vivarta ocurrió algo similar, a diferencia de que el actor defendió con mucha fiereza su papel en la puesta, pues emitía un discurso potente con su cuerpo mis-

mo, una ductilidad que mostraba la decadencia del Jerry del *Cuento del zoológico* mucho más que su propia palabra. Heredera del entrenamiento y el sentido corporal del teatro del Buendía, Antonia Fernández imprimió a su espectáculo, y al actor mismo, ese espíritu, que terminó sobrepasando incluso su propuesta escénica –que el jurado premió como mejor montaje–, conformada por muchas cajas de cartón que cambiaban de forma indistintamente para construir los espacios por los que Jerry transitaba. Componer estos espacios era una tarea del actor, que muchas veces se veía más preocupado por realizarla bien antes que por actuar, algo que Antonia logró resolver muy bien cuando dirigió *Suite para Katherine sola* hace unos años. Lo interesante de la puesta pensamos que fue, más allá de la complejidad pretendida con las cajas movidas una y otra vez, el discurso que el actor logró articular a través de su movimiento, de sus ritmos cambiantes, de los matices en sus desplazamientos, los que verdaderamente estructuraban cada una de las zonas y los estados emocionales por los que iba transitando Jerry, así como la naturaleza desahuciada y en cierto modo marginal que Albee dibujó en su obra.

Pensar desde el cuerpo del actor un espectáculo es siempre un riesgo, pues él expone toda la virtud que la palabra y el sonido portan y puede hacer que se ilumine u oscurezca la concepción ideológica y formal que se ha manejado en él.

Otro de los ejemplos que nos lo corroboró en este festival fue el espectáculo *Itinerario inconcluso*, de Teatro Buscón, interpretado por Simón Carlos, con dirección de Mirtha Lilia Pedro y del propio Carlos. Un espectáculo que solo podemos calificar como vago, en muchos sentidos, que van desde la falta de traducción poética de la palabra de Miguel Barnet, inspiradora de la puesta, hasta lo que veíamos en escena –elementos dispersos arbitrariamente: cruz, vela, cohete de papel, cantimplora, sombrero, cesta–. Sin embargo, lo más vago resultó ser precisamente el

uso que de su cuerpo hacía el actor: su gesto, la dirección de su mirada, su movimiento disperso que oscilaba sin sentido de un lado a otro de la escena, sin destino aparente, tratando de articular el discurso del hombre exiliado, perdido, que recuerda a su país pero que no sabe hacia dónde va, cuál es su verdadero y vital *itinerario*. Este no-destino del cuerpo, esta carencia de fuerza escénica, signó a un espectáculo en el cual, como todo monólogo, unipersonal o soliloquio, es exactamente la energía y la potencia del actor los que definen su naturaleza, puesto que la soledad escénica —y en el caso de este montaje es también la soledad sobre la que trabaja la ficción: la del exilio— hace que el cuerpo se convierta en la herramienta más efectiva, en el lenguaje más potente para componer el discurso espectacular.

Desde una perspectiva diferente se mostraron otros montajes, como *Pico sucio*, *La gran tirana*, *La cuarta Lucía* y *Otro personaje increíble*, para nosotros los más afortunados del encuentro. Christian Medina, María Teresa Pina, Beatriz Viñas y Kelvyn Espinosa, respectivamente, dieron a sus obras un sello de calidad que los colocó incluso por encima de las propias propuestas de dirección en las que estaban inmersos.

Beatriz, con su vena simpática, jocosa, narra las peripecias de una actriz sin casa, yendo de casting en casting y de alquiler en alquiler. Aunque el propio tema del espectáculo se agota muy rápidamente y nos resultó en ocasiones monótono, la actriz transita por estas zonas dispersas, de cuento en cuento, de manera exitosa, a final de cuentas el espectáculo tiene bien claro que es una oportunidad sobre todo para que ella exponga sus dotes histriónicas más que para erigirse en modelo formal.

Igualmente, queda al descubierto el talento de Kelvyn Espinosa, joven actor cubano que nos cuenta la historia de un personaje que describe a su padre y lo imita. Esto pasa a ser el centro, aunque luego se vuelve una entropía un tanto ingenua que propone una discusión sin fondo potente. La historia recomienza una y otra

vez, y cae muchas veces en lugares muertos, repetitivos. Escénicamente la puesta es limpia, aparece cuidada, mínimamente trabajada, así como la partitura física y vocal de Espinosa, muy precisa y definida, que llega a dominar los abrumadores retruécanos de la pieza. Es un actor orgánico, fluido, a pesar del pantanoso y retórico texto que dice. Aplaudimos con franqueza su desempeño.

La gran tirana es La Lupe. Una potente María Teresa Pina encarnándola. Aparentemente está muerta, un velo la cubre sobre una silla de ruedas. No habla de la cronología de su vida, sino de sus problemáticas, de sus conflictos íntimos. La religión, el rechazo al padre, los hijos, su marido Willy, la enfermedad de él, su propio vacío, la droga. María Teresa vuelve con este espectáculo al teatro, que desde hace años no hacía, y mantiene su fuerza, su enérgica presencia, que sirven para componer el carácter y la lucha desplegada por La Lupe. A veces suena un tanto distanciada, como si fuera espectadora de sí misma, pero es el tono seleccionado, y está bien defendido.

Por último, destacamos a *Pico sucio*, unipersonal de Christian Medina, que se invitó al evento por su demostrada calidad y sus reconocimientos anteriores. Esta versión titiritera del cuento «El gallo de bodas», de Herminio Almendros, es un ingenioso montaje que echa mano de creativos recursos y soluciones escénicas que resultan muy provechosas en el ámbito del teatro de figuras: una mesa que funciona como centro y escenario, sobre la que se mueven títeres de mesa, muñecos con mandos, marionetas. Todos los muñecos son diferentes pero guardan una unidad de estilo. Son hermosos, funcionales, logran muy buenas imágenes en los diálogos, que además son efectivos en sus ampliaciones, teatrales y simpáticos. Medina construye con *Pico sucio* un espectáculo fino, hermoso, sintético y bien ejecutado, donde brillan la calidad actuarial, la habilidad en la manipulación, el trabajo con el texto y la belleza en la confección de las figuras.

Para pensarte mejor

Ciertamente este festival nos hizo pensar en muchas cuestiones que pocas veces podía hilvanar con tanto nivel de conexión, cuestiones sobre todo relacionadas con el sentido de convocar, de unir fuerzas para un encuentro —y ya se sabe cuánta fuerza hay que emplear para organizar cualquier encuentro—. Hemos pensado en qué bien fue estar en Cienfuegos porque es una bella ciudad, donde nos brindaron gratificantes atenciones, y también en qué agotador fue estar en los teatros de Cienfuegos en jornadas largas de largos espectáculos que nos hacían polemizar sobre asuntos que los trascendían, todos vinculados a la paradoja que nos estaba ofreciendo la ciudad. Pensamos también en la necesidad que tiene el país de aprender muchas veces cómo organizar un evento, bajo qué condiciones y con qué metas, como supieron hacerlo allí. Además de las condiciones que necesariamente deben existir para que el evento encuentre su esencia, que definitivamente no es la de organizarse porque sí, ni porque toca, sino porque hay una buena muestra, porque existe calidad y porque el festival, en sus cinco ediciones celebradas, ha creado un ciclo que promueve el arte del monólogo y que sin duda ha contribuido a ampliar su producción a nivel nacional. Creemos que hay que pensar mejor en los valores que conforman el criterio de selección, en *quedarnos con lo que hay*, con lo que existe, con lo que tenemos, nuestro vino, y con eso trabajar, siempre que eso nazca del rigor. No hay que hacer encuentros, aun muy elogiables como este, para mostrar un estado de cosas, sino que debe ser el (buen) estado de las cosas —del teatro— lo que demande ser mostrado en los eventos.

No queremos, de ninguna forma, dejar de aplaudir y agradecer al equipo de organización, al Teatro Terry, a aquellos que amablemente participaron en el encuentro. Y sí, también pensamos en regresar, si nos dejan, y ver obras más felices, como las que la ciudad, sus teatristas y todos los que organizaron este festival, realmente merecen.

De Guantánamo a Baracoa, en cruzada teatral

Dianelis Diéguez La O

En alianza feliz

CON MÁS DE VEINTE AÑOS de existencia, la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa es una página imprescindible en la vida del pueblo y especialmente del campesino guantanamero. Cada 28 de enero los cruzados, como amablemente se les llama, salen a conquistar la montaña con la energía que ofrecen el arte y los actos de buena voluntad.

Bien se sabe que las zonas rurales y montañosas del país están alejadas de los circuitos donde se desarrollan festivales y eventos culturales de amplia convocatoria; sin embargo, es precisamente allí donde la cultura como expresión artística posee su mejor y más agradecido *auditórium*.

La Cruzada, más que un hecho artístico, es para el hombre de la montaña un acontecimiento absolutamente social, donde cientos de pobladores de diferentes comunidades se reúnen para recibir a «los artistas», como suelen decir. Pero recibir a los artistas significa para el campesino el advenimiento de la alegría, de la risa, del encuentro con el arte como cosa diferente, nueva y genuina.

El que coge su mochila y se une a los cruzados siente de inmediato el impacto que provoca en la gente del pueblo la llegada de un evento como este a su comunidad. Los artistas o cruzados son sin duda alguna la visita más esperada por los pobladores de la zona. Cada casa de la comunidad acoge a un miembro de la Cruzada y comparte vida, espacio y alimento con ellos. Es justo aquí donde creadores y espectadores confluyen para convertir una experiencia estética y artística en una práctica también familiar y humana. Quien analice o



piense la Cruzada no puede de ningún modo separarla de ese entorno, de su proceder y de sus espectadores porque son esos elementos los que la definen como hecho y particularizan su funcionamiento.

Habría que acotar que si bien la Cruzada se inició en el Período Especial como alternativa de trabajo para los hombres y mujeres de las tablas, hoy la montaña es el escenario desde y para el cual el teatrista guantanamero piensa y hace sus espectáculos. El teatro guantanamero necesita de ese viaje de Cruzada tanto como los espectadores de la montaña necesitan su llegada en el primer trimestre del año. De esa alianza entre el arte y su público nace cada año la Cruzada y, con ella, la alegría de los cientos de hombres que viven esa experiencia.

Los tejidos de una Cruzada

El teatro depende del grupo como base. Las artes de las tablas

no pueden producirse si no se tejen ideas y esfuerzos comunes entre varias personas. Si bien se mira, la Cruzada entiende ese tejido no solo como la posibilidad concreta de hacer un espectáculo teatral, sino como el espacio perfecto para aunar



FOTOS: ABEL CARMENATE

agrupaciones diferentes en función de un mismo objetivo. Pocos eventos teatrales construyen puentes reales entre compañías y colectivos con estéticas y proyecciones bien distintas; sin embargo, en el caso particular de los cruzados es este un elemento imprescindible incluso para la convivencia durante los tres meses de travesía.

Al igual que entre espectadores y creadores se producen alianzas inolvidables en cada campamento donde se detiene la Cruzada, entre las agrupaciones que juntas emprenden el camino de la montaña se crean tejidos que obviamente quedan expuestos en la escena esencialmente callejera y popular que caracteriza a la Cruzada.

En esta veintiuna edición las conexiones se evidenciaron cuando por vez primera, al menos resueltamente, para cada noche de recorrido se preparaba un espectáculo de alrededor de dos horas dirigido a todo tipo de público, con la inclusión de varias agrupaciones de cruzados y dividido en tres partes fundamentales: un prólogo, dirigido básicamente al público infantil, con juegos, pequeñas historias y payasos. En el segundo momento de la noche se presentaba una obra para adultos que generalmente era de interacción directa con el público y, para finalizar, variedades circenses y de zancos con gran aceptación popular.

Entre las agrupaciones que este año asumieron este programa para las noches se encontraron Teatro Ríos, Guiñol de Guantánamo, Guiñol de Holguín, Proyecto Teatral La Familia (La Habana) y, con especial énfasis, Opsis Teatro de la Brigada José Martí de Guantánamo.

La inclusión, en el recorrido nocturno de la Cruzada, de un programa con varios espectáculos, es sin dudas el resultado de la experiencia de trabajo y de los lazos que se han producido durante muchos años entre las agrupaciones ya habituales en el evento. Este programa nocturno no solo obliga a sus hacedores a trabajar en común, sino que ofrece a los espectadores un diapasón mayor de lo que a nivel teatral se produce en

el oriente del país y también fuera de esa zona.

De los que se suman

Muchos son los rostros que han pasado por la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa. Agrupaciones, directores, actores y críticos de diferentes zonas del país se suman a la aventura escénica cada año. Nombres como Armando Morales, Omar Valiño, Maité Hernández-Lorenzo y otros son de imprescindible mención cuando hablamos de los fieles acompañantes del recorrido. De igual forma se ha visto la visita de agrupaciones de regiones tan diversas como Dinamarca y Chile, Colombia e Italia o México y España. En esta edición el grupo Etcétera de Granada compartió momentos inolvidables a partir de las conferencias impartidas sobre expresiones populares titiriteras de diferentes partes del mundo y el desmontaje del *Retablo de Maese Pedro* hecho por la teatróloga cubana Yanisbel Martínez, también miembro de la agrupación española.

Entre las sumatorias de cada edición habría que apuntar el hecho de que son muchos los nuevos integrantes que la Cruzada asume cada año, y las energías casi renovadoras que esos jóvenes ofrecen al evento. Valga acotar que en esta edición el promedio de edad de los cruzados no excedía los veintidós años y que esos aires renovadores se respiraban también en la funcionalidad de cada espectáculo presentado.

La educación por el arte

Si algo caracteriza a la Cruzada es su profunda vocación formadora. Año tras año cada nuevo rostro que llega a la Cruzada recibe una especie de experiencia eminentemente formadora, irreplicable en otras circunstancias. Dentro de los nuevos acompañantes que tuvo el evento en esta edición se encontraron varios alumnos de la Escuela de Artes Plásticas de Guantánamo junto a dos de sus profesores. Para estos artistas en formación, casi niños aún, la experiencia fue estremecedora.

En el habitual coloquio que hace la Cruzada en Boca de Yumurí, los aún estudiantes de la Escuela expresaron su profundo agradecimiento por esos días de trabajo en común con los Cruzados. Por vez primera estos muchachos escalaron una montaña y percibieron que allí el arte es también necesario y funcional.

Durante cinco días los estudiantes impartieron talleres, ayudaron con la escenografía de las diferentes agrupaciones, convivieron con el campesino, y padecieron una experiencia que, como bien decían, los marcaría para toda la vida.

Ese mismo procedimiento ha sucedido con muchos de los jóvenes que hoy forman parte de las agrupa-



ciones que realizan la Cruzada y que años atrás eran pequeños espectadores de las comunidades, fascinados por los colores y la alegría de cada espectáculo. La educación y el amor sobre y a lo eminentemente artístico son otras de las importantes enseñanzas que la Cruzada ha tejido a lo largo de estos años.

Para la edición veintiuna

Si hacemos un recorrido por algunos de los espectáculos que formaron

parte de esta edición de la Cruzada, la enumeración nos llevaría a la siguiente: *Redoblante y Pulgarcito*, *Tito y los ratones*, *Los tres pichones* y *Decida usted*, de Teatro Ríos; *La criollísima historia de la mulata, el gallego y el negro* y *Opalín y el diablo*, del Guiñol de Guantánamo; *De cómo la muerte fue burlada* y una versión de *La olla de Plauto*, presentadas por Opsis Teatro; así como una versión de la *Cucarachita Martina* del Guiñol de Holguín.

Definitivamente el repertorio es bien amplio, pero sería importante acotar algunos aspectos de interés dentro de esta edición. Primero, habría que detenerse en la importancia de que la Cruzada se piense a sí misma en los propios espectáculos que presenta; esto se materializa en una obra como la del actor y director del Proyecto Carpanilla, Ury Rodríguez, quien, en un pequeño unipersonal historiográfico, devuelve artesanalmente el recorrido de la Cruzada durante todos estos años.

Otra de las zonas a explorar aún con más precisión por los cruzados es la posibilidad de convertir en experiencia estética el universo de historias y tradiciones que poseen esas zonas del país, ya sea una fábula popular o el propio sonido que produce el golpe de piedra que realizan las mujeres al lavar y que sería un riquísimo efecto sonoro para cualquier espectáculo presentado a los pobladores de la región.

A lo anterior podríamos agregar la posibilidad aún no agotada que tienen los hacedores de espectáculos en

la Cruzada de usar fibras y materiales absolutamente naturales para hacer sus espectáculos, lo que aportaría un sello distintivo a las obras que se presenten en dicho evento.

Hacer un profundo estudio de las tradiciones culturales de las zonas que recorre la Cruzada, contextualizar cada espectáculo según el público al que se presente y convertir cada elemento cultural en un hecho eminentemente artístico sería una de las tareas que estéticamente aportarían colores diferentes al repertorio que los cruzados defienden desde la montaña.

Cerrando una temporada

Casi al finalizar el recorrido la Cruzada desvió su curso habitual para llegar a la ciudad de Baracoa y celebrar un aniversario más de su creación. Alcanzar la ciudad ofreció un matiz diferente a esta edición. El encuentro fue feliz porque los cruzados tomaron las calles y regalaron a los ciudadanos todo lo que el factor tiempo y la organización de las instituciones correspondientes dejaron

hacer, aunque hubiera podido calar más espacio si las autoridades de la región dieran la importancia requerida a un momento como ese.

Punto final

Cuando la Cruzada termina su recorrido y llega nuevamente a la ciudad, el punto final es solo una provocación para abrir nuevos caminos. Volver a la estatua del Apóstol, el punto justo donde se inició el evento, se convierte en el compromiso de regresar el próximo año para echar la suerte con los hombres de bien, con los que construyen con su hacer la vida de miles de hombres. La Cruzada nunca cierra sus puertas porque entre el mar y la montaña nada queda entre bambalinas, todo emerge como un gran escenario.



Practicar la diferencia. Notas de la v Bienal

Yohayna Hernández

Cuando aún mantenía viva la memoria de mi asistencia a la tercera edición de Magdalena sin Fronteras, otro evento, realizado del 8 al 13 de marzo en Santiago de Cuba, me ponía nuevamente ante el cruce mujer y teatro. Se trataba de la V Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina La Escritura de las Diferencias¹, liderada por la dramaturga, directora y gestora italiana Alina Narciso. Esta experiencia, fundada desde 1999 con el propósito de crear y sostener una red internacional de dramaturgas, escogía la ciudad de Santiago como sede del encuentro de creadoras provenientes de Italia, Argentina y Cuba. Allí, durante cinco días, se produjo un valioso intercambio con el ánimo de pensar el camino recorrido luego de diez años de trabajo y pautar posibles coordenadas para el futuro inmediato.

La Bienal es la plataforma que muestra los resultados del premio La Escritura de las Diferencias, dirigido a textos teatrales de mujeres profesionales. En esta edición un jurado integrado por creadoras y especialistas argentinas, italianas y cubanas otorgó los galardones a Agnieszka Hernández Díaz (Cuba) por Strip-tease, a Sandra Franzen (Argentina) por Las flores contadas y a Soledad Agresti (Italia) por La pierna de Sarah Bernhardt. Sin embargo, lo acertado de esta cita radica en el diseño de la misma, pues la Bienal funciona como un taller donde las experiencias teatrales de mujeres dramaturgas y directoras se vinculan con intervenciones y testimonios de historiadoras, académicas, gestoras, especialistas y autoridades en los estudios de género en Cuba, quienes aportan perspectivas y datos altamente enriquecedores que complejizan el estado de las relaciones de género en nuestra sociedad. En



dicho sentido es preciso destacar los intercambios con la doctora Norma Vasallo, directora de la Cátedra de la Mujer de La Universidad de La Habana; con María Julia Jiménez Fiol, presidenta de la Cátedra de Género y Sociedad de la Universidad de Oriente; y con Rosa María Reyes Bravo, coordinadora del Proyecto Territorial para la Capacitación, Investigación y Promoción de la Equidad de Género en Oriente.



Abrir dentro de la programación de la Biala una zona de debate con enfoques provenientes de otros campos como la sociología propició que las inquietudes del espacio «Encuentro de dramaturgas y mujeres teatristas» no solo se restringieran a la zona de lo teatral y a cómo se insertan las prácticas artísticas de la mujer en los diferentes contextos escénicos, sino que generó un marco más amplio y profundo en el sentido y el compromiso de ensayar desde el discurso artístico alternativas de resistencia a los modelos hegemónicos que rigen las realidades sociales. Recuerdo la intervención de Alina Narciso referida a su trabajo con el cuerpo de la actriz en Strip-tease o las palabras de Fátima Patterson en relación con su condición de mujer y negra, que ha marcado y definido su trayectoria personal y artística.

También es válido señalar los criterios de Patricia Zangaro y Esther Suárez Durán, coordinadoras de esta red en Argentina y Cuba respectivamente, en lo relativo a apostar por estrategias de gestión y colaboración que funcionen de manera horizontal y desde la urgencia de sus integrantes por construir espacios como estos. Si uno se detiene en la logística del evento, así como en la del Magdalena sin Fronteras, llama la atención el propio equipo artístico (actores, directores, gestores...) implicado en las tareas de producción, organización y atención a los invitados y participantes, las cuales son, sin lugar a dudas, desgastantes, pero que se convierten en la muestra más exacta de cómo funciona esa estructura horizontal. Amén de los riesgos artísticos que estas dinámicas determinan, es así cómo empiezas a descubrir que en estos espacios no se trata solamente de «hacer teatro».

De los textos y las puestas

En las palabras del programa general de la presente cita se plantea:

Una de las características distintivas de la Biala ha sido siempre la puesta en espacio de las tres obras: no se trata de simples lecturas dramatizadas, no se trata de escuchar un texto en boca de actores, sino de casi ver una representación, un espectáculo, solo que en este caso el director, su visión, está ausente, para dar paso a la de la autora.

Ante esos criterios, y teniendo en cuenta la experiencia de esta quinta edición, me gustaría hacer dos observaciones. La primera: aclarar que más que «puestas en espacio» los espectadores presenciamos puestas en escena de los tres textos ganadores. La segunda: que considero que, ya sea en un proceso de puesta en espacio o de puesta en escena, tanto para los autores como para los espectadores siempre será de agradecer como acto comunicativo el encontrar en los escenarios la visión que sobre un texto

dramático aporte el equipo creador (entiéndase actores y directores).

Esto último puede resultar una observación muy obvia, porque pensándolo a profundidad es imposible reproducir en escena el universo de un autor sin que ocurra la traducción de ese universo a través del cuerpo del actor y la materialidad del teatro, porque de más está decir que hablamos de dos registros diferentes (el texto y la escena, la palabra y el cuerpo del actor), pero insisto en ello ya que bajo estas intenciones de «fidelidad» al autor generalmente las propuestas teatrales se quedan detenidas en caminos que no pertenecen ni a los autores ni a los creadores escénicos ni a los espectadores.

Uno de los valores que tiene esta Biala es la publicación de los textos ganadores, la cual, incluso, se presentó y circuló como parte del programa. De tal forma queda recogido el mundo dramático de las tres autoras premiadas. Pero no podemos ir a leer teatro a los escenarios, porque allí la naturaleza del diálogo es otra.

Las propuestas escénicas de los textos se mostraron en las noches del encuentro santiaguero. Las directoras convocadas a trabajar fueron Irene Borges, del Espacio Teatral Aldaba; Fátima Patterson, del Estudio Macubá; y la propia Alina Narciso, de la Compañía Metec Alegre y Calibán Teatro. Al final de cada presentación se produjeron debates abiertos entre las autoras, directoras y actores ante la presencia del público. Esta iniciativa es otro aspecto que apunta hacia el sentido de taller que muestra la Biala. En los debates era interesante conocer no solo cómo se produjo ese traspaso del texto a la escena, sino además cómo dialogaron dos contextos sociales y culturales diferentes; esta es otra línea que la Biala enfatiza.

En Strip-tease Agnieszka Hernández Díaz recrea la rutina por la que atraviesan las vidas de sus personajes Sabrina y Manolo, dos seres alienados que viven encerrados en un viejo edificio. Ella cuida de su padre enfermo y se gana algunos dólares desnudándose ante hombres tan viejos como



Las flores contadas, de Sandra Franzen, dirección artística de Irene Borges, Espacio Teatral Aldaba

su padre, quienes se masturban con su strip-tease doméstico. Manolo perdió su trabajo, su matrimonio y su casa y a manera de ocupa vive en un apartamento del edificio y lleva una economía de supervivencia a base de convertir los granos de frijoles negros en monedas de valor. En Strip-tease Agnieszka desarrolla tres dimensiones de un mismo relato: lo vivido, lo deseado y lo ficcionado, las cuales ubica en tres escenarios (los apartamentos de Sabrina y Manolo y el pasillo del edificio, la ventana y el balcón y el jardín japonés) y tiempos (uno monótono, otro progresivo, otro cíclico) diferentes que transcurren de manera simultánea. Lo interesante de este diseño dramático es el contraste entre el peso y la fatiga de lo vivido en relación con las restantes dimensiones. Cuando el encuentro entre Manolo y Sabrina parece que finalmente ocurrirá en este plano, estamos ubicados en las acotaciones finales del texto, como si fuera necesario desear y ficcionar una infinidad de encuentros para que lo real acontezca.

En *Las flores contadas* Sandra Franzen nos muestra veinticuatro horas de un tercer domingo de febrero, que también podría ser justo el tiempo que demora la música de Pérez Prado en el viejo tocadiscos de Amelia y Alicia. En este texto también estamos ante otro encierro: el de dos hermanas solteras que llevan años sin salir de la casa paterna y se han creado toda una serie de fantasías (en las que se incluyen un carnaval, una banda de músicos y los encantos de un trompetista llamado Marchelo) con el propósito de evitar la brutalidad de lo real: sus vidas recluidas en un pueblo donde solo hay vacas y camioneros (ellas han estudiado teoría y solfeo). «En este pueblo están todos muertos. Y los que no se murieron se fueron. Menos nosotras... que no estamos muertas, y tampoco nos vamos», dice Angelita, la sobrina que ellas criaron y la única conexión con el afuera y con lo real que le queda a Amelia y a Alicia luego del abandono del Gringo Lorenzetti, de la huida de Aurora, de la muerte del padre. Angelita también partirá y esa será la

última tormenta de lluvias que presenciaron las hermanas, condenadas como el pueblo a la eterna sequía. «Soy como esa vaca. Voy y vuelvo por el mismo lugar. Cuánta paciencia tiene ese animal.»

La pierna de Sarah Bernhardt es una irónica y teatral reflexión a propósito de la crisis financiera contemporánea. Soledad Agresti la articula desde el desarrollo de una situación dramática bien absurda que mezcla a actores desempleados, a quienes sus conocimientos de Stanislavski, Meyerhold o Grotowski les han servido de muy poco en la nueva «sociedad del espectáculo», por lo que terminan aplicando sus dotes actorales como plañideras en funerales, con una familia, la de Doménico y Carola, que lleva meses sin pagar el alquiler porque está al borde de la bancarrota, y que además vive con el cadáver del padre recién fallecido en la sala de la casa, pues tampoco tiene dinero para los gastos del entierro. Los personajes encuentran la resolución a este conflicto gracias al interés del Museo de Bellas Artes por exhibir la pierna de la reconocida actriz Sarah Bernhardt. Doménico y Alberto serán los encargados de transportar la pierna que le fue amputada a la diva y que se conserva en formol. Ellos extravían la pierna, como parte de las peripecias de la historia, y es la del padre de Doménico, depilada, la que finalmente se expone en el Museo. Allí Doménico consigue un puesto de trabajo, y de esta forma saca a su familia de la bancarrota.

De manera general las puestas en escena de estos tres textos se caracterizaron por una sobriedad en la producción, lo cual condicionaba una visualidad simple que reproducía de manera ilustrativa los espacios acotados por las autoras (las salas de las casas de Amelia y Alicia y de Doménico y Carola). En este sentido la propuesta de Alina Narciso tenía un trabajo espacial más elaborado. La directora recreó los apartamentos de Sabrina y Manolo con una economía de recursos, al colocar a los actores en los extremos del escenario y dotarlos de objetos (las sábanas de Sa-

brina, los libros de Manolo) que metonímicamente debían reconstruir los espacios acotados. En el centro del escenario dispuso una pantalla con proyecciones que aludía al jardín japonés (lo ficcionado) y la ventana de Manolo (lo deseado). Esta concepción espacial, en un principio interesante, se resiente durante el paso de la obra por la limitada exploración de la misma.

Así, el trabajo actoral fue el elemento que se destacó en las tres propuestas. En *Las flores contadas* y *La pierna de Sarah Bernhardt* el tono farsesco y de choteo se convertía en el elemento que contextualizaba los tópicos de las dramaturgas foráneas (el universo de la «dramaturgia de la tierra» en Sandra Franzen, la crisis financiera en Soledad Agresti). Es válido señalar que Irene Borges, en *Las flores contadas*, diseñó también una eficaz banda sonora que, unida al trabajo de sus actrices, se destacaba como el elemento conductor de su propuesta escénica.

Celebrar las próximas citas de este evento, que se proyectaba a partir de 2010/2011 con un carácter itinerante, en la ciudad de Santiago de Cuba, fue uno de los acuerdos que se tomaron en la V Bial. La decisión de anclar un evento de este tipo en Santiago puede enriquecer insospechadamente el panorama teatral de la ciudad, no solo por el flujo de los participantes nacionales e internacionales de la Bial, unido a sus propuestas artísticas y los diálogos que se producirán de manera sistemáticamente entre los invitados y los creadores anfitriones, sino también por el tipo de pensamiento y compromiso que define y articula la dinámica de estos encuentros. Ojalá que todos, creadores, autoridades e instituciones puedan apropiarse y articular el impulso de este acuerdo. En nombre de Santiago y su teatro.

NOTA

I A partir de la presente edición se tomó como acuerdo nombrar el Premio y la Bial como Escritura de las Diferencias (en plural).

De la heroica caribeña. Apuntes sobre el teatro santiaguero hoy

Marta María Borrás

**En un coche de aguas negras
iré...**

MUCHAS RAZONES ME obligaban a visitar Santiago de Cuba. Se había convertido casi en un conflicto: por un lado es un viaje imprescindible, por otro, no lograba desprenderme de la superflua dicotomía entre Oriente y Occidente, muy bien representada en la confrontación pelotera de los equipos de Santiago e Industriales –soy una industrialista fanática–. Por lo demás, esta es una relación absolutamente inútil y hasta lacerante, que hace mucho debería haber cambiado en todos los órdenes.

Para todo cubano es casi una obligación ir al cementerio de Santa Ifigenia, al mausoleo donde descansan los restos de José Martí –en el que, sorprendentemente, no hay lugar dispuesto para que el común de los cubanos pueda poner, en la losa, un ramo de flores junto a la bandera–; al Cobre, a ver a la Virgen de la Caridad, Patrona de Cuba –contrastando con las montañas repletas de mineral se recorta la hermosa iglesia amarilla, como ofrenda y legado del sincretismo nacional, donde te asaltan un sinnúmero de vendedores al que apenas evitas con decirle «yo no quiero flores, estampas, velas, cruces, rosarios, piedras de cobre, llaveros, artesanía,

pan con jamón: lo que quiero es ver a la Virgen de la Caridad»–; detenerse ante el también amarillo Cuartel Moncada, con el pequeño muro que lo rodea y su imponente fachada llena de agujeros, cuna de la historia nacional más reciente, la que ha definido lo que somos hoy.

Santiago narra una historia que comienza en la casa de arquitectura medieval del conquistador Diego Velázquez, pasa por el eterno bullicio –sonoridades que nunca descansan los vendedores de maní con sus latas, los toques de santos, de tambores y bailes implícitos, los cláxones de las mototaxis– y a todo esto se suman las estrategias que el Partido de la ciudad



La pierna de Sarah Bernhardt, de Soledad Agresti, dirección artística de Fátima Patterson, Estudio Macubá

ha puesto en funcionamiento para revitalizar, sobre todo, el comercio y la gastronomía.

Enramadas, la principal arteria comercial, ofrece una cantidad considerable de establecimientos y puestos callejeros con productos en moneda nacional, trabajando hasta la madrugada –lo cual es casi insólito para los capitalinos, tanto como el museo de ciencias naturales Tomás Romay, abierto y con visitantes hasta altas horas de la noche–. En esta peatonal conviven tiendas TRD, librerías, cafeterías Panpunto, pizzerías de tercera categoría, perros sarnosos, salas teatrales.

Es este el entorno dentro del cual se inserta la producción teatral de la ciudad.

Tres experiencias

Entre los días 8 y 13 de marzo de 2011 tuvo sede en Santiago de Cuba la v edición de la Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina La Escritura de la Diferencia, que incluyó esta vez a tres países: Cuba, Italia y Argentina. Este evento promueve la dramaturgia femenina y la dirección teatral, ya que las obras son montadas como parte del premio –tres directoras asumieron la puesta en escena de las piezas–. Fátima Patterson, directora del Estudio Macubá, fue una de ellas.

Paralelamente a los intercambios, conferencias y montajes generados por el proyecto, se podía participar de la vida teatral de la ciudad –de una impronta cultural fuerte dentro de la Isla–, a la que bastante contribuyó la dinámica del evento, aunque la cartelera estaba menguada y solo pude ver tres espectáculos: *La pierna de Sarah Bernhardt*, dirigida por Fátima Patterson; *Charlotte Corday*, por Marcial Escudero y su grupo La guerrilla del Golem; y *Los chichiricú del charco de la jícara*, del Guiñol de Santiago, por Rafael Menéndez y Rolando Bartolomé. Los tres montajes proponían maneras diversas de acercarse al hecho teatral. Sin embargo, se advertía un tronco común, casi un sello de autenticidad, un modo común de entender y construir la puesta, que respondía a una

manera particular de asumir los sincretismos y cruces de la cultura cubana. Esta teatralidad conferida a los espectáculos podría definirse con un rasgo específico: su sentido caribeño.

Nunca he tenido demasiado claro hasta dónde llega lo caribeño dentro de nuestra cultura e idiosincrasia, o si formamos verdaderamente parte de los procesos culturales de esta región, más allá de nuestra pertenencia geográfica al Caribe. Muchas veces el carácter caribeño queda asociado de forma simplista a lo sensual, a la alegría, a la fiesta, al sol y a las palmeras. Vivir Santiago me mostró nuevos matices que no comprendía, y que rasgos como la festividad, el colorido, la sonoridad –sobre todo la derivada de las religiones afrocubanas–, son parte esencial de los cruces culturales. El Caribe es un punto de intersección fundamental entre América Latina, Europa y África.

La pierna de Sarah Bernhardt fue la obra ganadora por Italia del concurso La escritura de la diferencia, de manera que su autora, Soledad Agresti, la contextualiza en la contemporaneidad de ese país europeo. Esta farsa narra las peripecias que enfrenta un matrimonio, Carola y Doménico, a partir del momento en que él consigue un empleo gracias al cual podrán pagar el alquiler del lugar donde viven. El trabajo consiste en trasladar la pierna de La Divina a una nueva sede del Museo de Bellas Artes. En el trayecto, a causa de un descuido, roban la pierna. Como solución para no perder el empleo, Doménico decide sustituir la extremidad de La Divina por la de su padre –afeitada–, a quien están velando en el apartamento.

En el texto se inserta otra trama, no menos significativa, que protagonizan tres plañideras, y que hace autorreferencial la reflexión respecto al teatro. Ellas son actrices y para ganarse la vida tienen esta labor, muy teatral, de alquilar su llanto en los velorios. Pero harían cualquier trabajo de ese tipo: payasas en fiestas infantiles, maestras de ceremonia en celebraciones de quince, animadoras de espectáculos –ejemplos tomados de la realidad cubana, de ahí el

diálogo universal que establece esta trama–, pues ejerciendo la actuación de modo profesional ellas no pueden sobrevivir. Se propone así una nueva lectura de la sociedad contemporánea, y específicamente del teatro hoy. Ello se acentúa en el momento en que las plañideras se enfrentan al personaje de Sarah Bernhardt, quien tiene otra visión del trabajo en la escena, específicamente del papel del actor, muy distinto en la realidad actual por las dinámicas que el mundo impone al arte.

Dentro del carácter universal que encierra esta relación teatro-sociedad contemporánea, es significativo cómo Fátima Patterson asume escénicamente a las plañideras. La trama es precedida por una especie de juego escénico donde las mujeres conversan en tono cómico sobre la entrega y el rigor del arte del actor; mencionan que han estudiado las técnicas de Grotowski, Stanislavski, Brecht, pero que deben prepararse para realizar un determinado trabajo –en la siguiente escena conoceremos que es el de plañideras–. Aquí se agudiza la farsa, y el equívoco de identidades, en un juego de parateatralidad, principalmente desde la actuación misma, muy expresionista durante todo el montaje. A ello contribuye en gran medida el vestuario: *shorts* de mezclilla, blusitas cortas, mucho brillo y gangarrías, con protagonismo absoluto del colorido y la sonoridad, lo cual trasciende lo netamente cubano y remite directamente al contexto, al ámbito de lo santiaguero, a la exuberancia y mezcla de colores, estilos, texturas, a la contaminación propia de la cultura caribeña.

Doña María, quien renta el apartamento al matrimonio de Carola y Doménico, refiere a un personaje típico de algunos carnavales caribeños –siempre representado por un hombre, al igual que en esta puesta–, cuya fisonomía remite a su carácter popular: la mujer de busto y trasero abundante, de mediana edad, mestiza, de vestuario abigarrado. En los envases de la mayonesa cubana Doña Delicias se reproduce una imagen similar, símbolo de la cocinera o ama





arquitectura neocolonial. El balcón interior ofrece la vista de una maraña de tenderas de las que cuelgan ropas, sábanas y toallas, y desde ahí se puede escuchar el sonido apagado de la novela de turno.

Charlotte Corday, como especifica su autora Nara Mansur, es un poema dramático. Ello nos señala que estamos ante una escritura fronteriza, poco convencional dentro de la dramaturgia cubana. Es casi la advertencia de una medicina, un purgante, un veneno: «agitar antes de usar». Con un lenguaje muy contemporáneo, mediante el pastiche, la burla, la autorreferencialidad, el valor performático de la palabra y del cuerpo y, por tanto, del actor, Nara acude a la Revolución Francesa, específicamente al asesinato del Jean Paul Marat por Charlotte Corday, y establece la narración desde el presente cubano, para desentrañar las claves de lo que somos hoy como nación. Charlotte, y no Marat, es ahora la heroína de una causa perdida —como ella misma la define: la causa de encontrar un sentido a lo que se vive, una salida más allá de sobrevivir a la inmediatez, «a bailar y a gozar con la Sinfónica Nacional»—, y es a la vez Nara y sus experiencias como una mujer cualquiera, equis, dentro de un proceso político-social cualquiera, equis, evolucionado en nuevas formas que provocan cuestionamientos, comportamientos otros, respuestas sueltas, consignas distintas.

Dos personajes, Charlotte y Marat, ponen en solfa la maquinaria de la Revolución a partir de sus recuerdos, experiencias, anhelos. El texto está estructurado en cuadros: Marat habla a la manera de los discursos, y Charlotte en tono confesional, de descarga. Ellos nunca llegarán a interactuar excepto en el momento del asesinato, determinado por una breve y puntual didascalia («Ejecución del crimen: Charlotte Corday asesina a Jean Paul Marat»¹); por lo que entre ambos no se establece comunicación alguna; relación muy simbólica.

Marcial Escudero, el director, asumió el texto como un monólogo: en escena solo aparece Charlotte,

quien va a descargarnos sus problemas, los suyos propios personales. Viste a la usanza de la moda francesa del siglo XVIII, con los colores paradigmáticos de la revolución, azul, rojo y blanco, también los de la nuestra. Para enfatizar este símbolo hay una bandera cubana colgada a un costado del escenario. Debajo de ella un músico mulato toca un tambor afrocubano y, desde su sonoridad, dialogará con la revolucionaria. La relación imposible con Marat se sustituye aquí por la comunicación con la música, con la cubanidad.

Es significativo que Marcial Escudero asumiera una obra como esta, que propone una manera otra de trabajo con la escena, en diálogo con las teatralidades más de vanguardia —Charlotte Corday. Poema dramático no se había montado antes, no obstante algunos acercamientos y revisitaciones por jóvenes dramaturgos e investigadores—, y que lo sedujera no solo su teatralidad performática sino también el diálogo con la nacionalidad.² Es este último aspecto el que enfatiza Marcial Escudero en la puesta, al acentuar los símbolos afrocubanos y darle a esta sonoridad un carácter casi protagónico, mediante el tambor y el canto.

Las citas a símbolos constitutivos de nuestra cultura se convierten en elementos esenciales de la puesta, y materializan las experiencias de vida a que hace referencia Charlotte: la ubican en un espacio, en un proceso determinado, donde sobresale el valor de la herencia africana. También son utilizados aquellos signos que conforman una memoria de nuestra revolución: el farol chino que la muchacha lleva en la mano, reminiscencia de la Campaña de Alfabetización —la Ilustración nacional— y que aparece dibujado en el telón de fondo de la escena junto a la imagen de Jean Paul Marat muerto en la bañera (*La muerte de Marat*, pintada por J.L. David), el nombre del grupo y la marca de un beso de mujer con lápiz labial rojo, en un juego de autorreferencialidad que va desde el hacer teatro en Cuba hasta simbologías que constituyen la memoria social colectiva, bajo un

de casa de estrato popular. Es significativo que la concepción de la dueña del apartamento, quien siempre aparece exigiendo su pago, responda a este símbolo. La farsa propuesta en el texto, desarrollada en un ambiente que enfrenta a las culturas *alta* y *pop* dentro de las sociedades contemporáneas, es asumida con un sentido de carnavalización que impele directamente al público más inmediato, el santiaguero, desde códigos culturales regionales.

La comunicación con el espectador está determinada también por el espacio del Café Teatro Macubá. Como su propio nombre indica, esta no es una sala convencional, sino un café, con público asiduo que en esta ocasión también abarrotó la sala, no solo en las funciones, sino en las descargas que sucedían como despedida de cada jornada de trabajo del evento, y que funcionaban como momento imprescindible de contacto informal con teatristas, participantes y público en general. El Café está amueblado con mesas desde donde el público observa la función. Posee además un diseño muy peculiar: está decorado con motivos afrocubanos, desde las mesas hasta las paredes. La entrada es por una de las tantas puertas que tiene el viejo edificio de viviendas de



guiño *kitsch* que fija su presencia dentro del imaginario político cubano.

El tercer trabajo fue un espectáculo con muñecos, dirigido a los niños. En él también se encontraban las obsesiones o teatralidades de los montajes anteriores; las contaminaciones y herencias culturales ocupaban el centro de la escena. *Los chichiricú del charco de la jícara*, presentada por el Guiñol de Santiago de Cuba con un elenco joven, versiona el libro homónimo de Julia Calzadilla.

La obra se desarrolla en la época de la Colonia, y toma como pretexto a un personaje autóctono que nos viene desde los aborígenes: los *güijes*, clásicos duendes de la cultura cubana. Con la llegada de los primeros esclavos africanos a la Isla, esta leyenda se mezcló con otras, traídas sobre todo de Guinea, y es cuando se introduce el nombre *chichiricú*. Dos niños quieren conocer si realmente existen estos seres mitológicos que habitan ríos o charcas muy intrincadas. Para ello, se escapan e introducen en la magia del campo, con su sonoridad, sus colores, el río, los árboles, la luz de los rayos del sol o la luna, los animales

silvestres —la representación escénica de este mundo es muy sugerente, y la confección imaginativa de los muñecos, desde la poesía de las formas y el trabajo con la luz, introduce al espectador en este ámbito—. A partir de la sobriedad de los elementos —una tela azul será el río; la casa o barracón, unas yaguas— se construye un mundo que tiende a lo real maravilloso, propio de la idiosincrasia nacional y las herencias que la constituyen, y que representa la belleza del campo cubano y la sabiduría que este contiene. Los personajes mismos se asemejan mucho a los *chichiricú*, en sus maneras curiosas y traviesas. A este carácter dual (niño/*güije*) contribuye esencialmente la elaboración de los muñecos, en función de las características con que se representan a los *chichiricú*: negritos, pequeños, de grotescas facciones, ojos saltones y bocas grandes.

La herencia africana como elemento identitario vuelve nuevamente, en este caso para el público infantil, a ser centro de la escena. La puesta comienza y se despide con un carnaval —los actores, vestidos con ropas fes-

tivas, exuberantes, coloridas, bailan y cantan, para llamar a la participación en el rito-festividad—. Signos que caracterizan la vida de esta ciudad, su *performance* social. Este sentido de la fiesta-ritual, de lo popular, y su rai-gambre caribeña, impregna cada una de las obras y rebasa la escena para formar parte de una manera de entender y expresar la cultura.

Más allá de las calidades, de los aciertos o desencuentros en las poéticas analizadas, se encuentra una pulsión que interconecta las propuestas de cada grupo, sus investigaciones; un punto en común que pone en diálogo a la escena con los intereses, formación y sentir del espectador más inmediato y su realidad cultural. Tal vez esta comunicación sensorial, en primera instancia, es lo que propicia que el movimiento teatral santiaguero cuente con un público que acude a las salas —el domingo el Guiñol ofrece doble función, a las diez de la mañana y a las cinco de la tarde, lo cual evidencia la demanda de este espacio.

Santiago de Cuba ofrece hoy una escena propia, que se inserta, obviamente, dentro de los intereses y pulsiones que marcan el teatro que se viene realizando en la Isla; pero a la vez expone un rostro personal, en diálogo con su rica esencia cultural.

NOTAS

- 1 Nara Mansur: *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*, Ediciones Alarcos, La Habana, 2009, p. 34.
- 2 La guerrilla del Golem, proyecto que lidera Marcial Escudero, desde el propio nombre explicita su interés por un teatro investigativo. *Charlotte Corday* es su segundo acercamiento a la escritura de Nara Mansur; antes llevaron a la escena *Ignacio & María*.



vi Jornada de Teatro Callejero

¡Rojo, amarillo, azul! ¡Pooh! VI Jornada de Teatro Callejero

Maira Almarales Monier
Marielvis Calzada Torres

La cita

EN 2002 SE CELEBRÓ POR primera vez la Jornada Nacional de Teatro Callejero. A partir de entonces la Atenas de Cuba, Matanzas, ciudad de puentes, músicos y poetas, se convierte en el escenario de la «fiesta encuentro» de esta modalidad teatral.

En un afán por consolidar y motivar el intercambio de experiencias entre creadores y colegas, el Consejo Provincial de las Artes Escénicas de Matanzas (CPAE), junto al grupo Mirón Cubano, convocó a una nueva cita. En consonancia, la Jornada arribó en este 2011 a su sexta edición entre los días 16 y 20 de marzo y estuvo dedicada al maestro, dramaturgo y director de escena Albio Paz por el que sería su setenta y cinco aniversario.

A la cita-encuentro acudieron agrupaciones nacionales y foráneas: Gigantería de La Habana, Tecma de Pinar del Río, La Andariega de Camagüey, D'Morón Teatro de Ciego de Ávila, Opsis Teatro de Guantánamo, Teatro Icarón, Teatro Papatote y el anfitrión El Mirón Cubano de la ciudad sede mostraron, junto a los invitados Danza Retazos, Tranc3poi, proyecto Tübo de Ensayo y Pasabarrret de España, lo que hoy constituye

la práctica de teatro callejero cubano en la cobertura de una amplia programación tejida a partir de la intervención de nuevas agrupaciones, reposiciones de colectivos más conocidos, así como estrenos, espacios de reflexión y debate, exposiciones, presentaciones de libros y actos de homenajes.

Rostros y escenarios diversos

Plazas, calles, escuelas, parques, espacios insospechados se modificaron en los escenarios más diversos donde los participantes, con sus maquillajes, máscaras, vestuarios, zancos y disfraces establecieron disímiles conexiones con el público.

El Mirón Cubano presentó *La pamplinera*, *Juan Candela*, *El gato y la golondrina*, *PASA-TIEMPO* y *La palangana vieja*. *La pamplinera*, espectáculo estrenado en la Jornada anterior, se presentó con nuevos ajustes. La historia, basada en una figura real, La China volvió con sus cantos, caramelos y la singular musicalidad de Sabadell. Otro de los momentos más significativos de las presentaciones de El Mirón Cubano aconteció en una función especial en el Parque de la Libertad, durante la reposición de *El gato y la golondrina*,

espectáculo que dirigiera Albio Paz en la década del 90, y que ahora, en medio de esta festividad, los mismos actores que otrora protagonizaran el estreno del montaje (Adán Rodríguez, Miriam Muñoz, Adrián Morales, Sarahí de Armas y Francisco Rodríguez), asumieron los títeres gigantes para contar la historia.

Con *PASA-TIEMPO*, los integrantes de El Mirón Cubano, bajo la tutela de Francisco Rodríguez, exploraron nuevos caminos dentro de la estética del colectivo. El diseño escénico en forma de pasarela, con vestuarios trabajados en técnicas de yeso, marcan y modifican una manera de accionar atípica: movimientos pausados o en cámara lenta por parte de los actores en la expresión de los gestos. A diferencia también de espectáculos anteriores, *PASA-TIEMPO* no se ajusta ni responde a una dramaturgia textual. Busca e indaga en la realidad, en especial en la del núcleo familiar y



Passabarret, España

sus personajes estereotipados (como la madre llena de rolos, la abuela tejedora, la joven con aspiraciones) para proponer una mirada distinta al contexto familiar.

D'Morón Teatro volvió en esta ocasión con *Medea de barro*, *Uno, dos y tres, qué paso más chévere* y una nueva presentación: *Gente de barro*. El primer espectáculo, conocido y premiado a nivel nacional, retoma la historia fatídica de uno de los personajes míticos de la historia del teatro universal. Desde la primera aparición de Medea en la obra del poeta trágico Eurípides, en conjunto con las versiones y adaptaciones posteriores, la historia de la madre que mata a sus hijos no deja de ser desgarradora. Lo singular de este espectáculo de Orlando Concepción es la naturaleza plástica de la creación de los personajes por la tropa avileña. Estatuas vivientes, «lágrimas en los rostros», creadas en barro a partir de la investigación sobre el mito griego, realizan desde el hieratismo un breve recorrido para que el público conozca la historia. Uno de los ajustes que trajo esta reposición de *Medea de barro* fue la introducción de la musicalidad de cantos gregorianos y la de un narra-

dor en *off* que cuenta la historia en la medida en que los personajes-estatuas se desplazan.

Gente de barro juega de similar manera que *PASA-TIEMPO*, busca motivos en una realidad inmediata. *Gente de barro*, mediante la recreación artística, «foto iluminada de gentes naturales», matiza nuevos caminos en la creación de D'Morón Teatro, ahora volcado sobre la proximidad cotidiana.

Opsis Teatro, convidado del extremo insular más oriental y caribeño, se sumó a la jornada con la presentación de *La olla* y *De cómo la muerte fue burlada*. Bajo la dirección de George Castañeda, Opsis Teatro, con un elenco integrado por novales actores, ofreció en el Patio Colonial de la AHS la primera de ambas obras en una versión para teatro callejero con guiños al teatro de Relaciones santiaguero. La comedia latina tomó cuerpo en la representación con personajes tipificados, escenas de equívocos y un final feliz de casamiento.

Gigantería, otra de las tropas más representativas que practican esta modalidad de teatro callejero, llegó a la VI Jornada con *La Tarasca*, donde los



La Tarasca, de Gigantería, dirección Roberto Salas

actores asumieron la representación como un acto de «fe». Tras un detallado proceso de indagación, Roberto Salas, como investigador y creador teatral, erigió junto a su equipo un nuevo espectáculo sustentado en el personaje mítico La Tarasca, proveniente del cortejo religioso y carnavalesco de las festividades del Corpus Christi, antiguas representaciones en las que quemaban de manera simbólica a un monstruo, chivo expiatorio de las maldades de la ciudad.

En la mañana del sábado 19, en los alrededores del Parque de la Libertad, el director Roberto Salas en posición de conductor del espectáculo señaló desde lo alto de una escalera: «Esto es un acto real. Me dan miedo las alturas. Vamos a creer». Justo en la calle Santa Teresa, Salas provocó al auditorio a ser coparticipes de un acto de fe. El imaginario y la ilusión teatral tomaron en el hecho de aquí



PASA-TIEMPO, dirección artística de Adán Rodríguez, Heidy Ávila y Rafael Esnard, El Mirón Cubano

y ahora un instante de vivencia teatral colectiva. En ese momento comenzaba la representación. Con vestuarios de época de tonos ocre, música en vivo y la técnica del zanco, la ilusión se expandió y *La Tarasca* atrapó a todos los presentes. Confiamos en *la figura da realidad* porque «en esta procesión van a desaparecer las contradicciones, frustraciones y malos presagios». Un pájaro que pica y uno que observa, títeres gigantes animados volvieron testigo al público inmerso en un acto de exorcismo. La Tarasca, que en calidad de símbolo representa para el rey la destrucción, resulta a la Santa Marta, sin embargo, algo indefenso. En consonancia, la Santa interviene en su defensa con la férrea posición de «violencia engendra violencia y amor engendra amor». Este enfrentamiento de contrarios termina con el sacrificio del monstruo. Particular durante la presentación de *La Tarasca*

en la Jornada resultó la experiencia de trabajo en conjunto con el grupo pinareño Tecma. La interrelación entre los dos colectivos propició que las representaciones de Gigantería desprendieran especial energía y precisión.

El proyecto Tubo de Ensayo presentó, en el recién inaugurado Patio Vagos Rumores, del edificio del CPAE, dos intervenciones: *Susy Cow. Biografía política* de Rogelio Orizondo, y *Una pajita a la playita. Testimonio del joven miliciano* de Amarilis Pérez Vera. Gracias a la polifacética y espectacular actriz Alegnis Castillo ambas presentaciones tomaron cuerpo. La actriz pasó de ser la divina Susy, cantante temperamental, al soldado sin rostro con deseos y fantasías sexuales.

A diferencia de jornadas anteriores, esta edición estuvo marcada por varios momentos en los que predominaron pasarelas e intervenciones públicas a cargo de los grupos Tranc3poi, Dos monos y un ciclo de Argentina, Passabarret de España, Variedades Circenses, y las especiales intervenciones de Danza Retazos y Danza Espiral bajo las tutelas de Isabel Bustos y Liliam Padrón respectivamente.

No faltaron en la programación reconocimientos y homenajes a personas distinguidas como Francisco Rodríguez, Roberto Salas, Ulises Rodríguez Febles y Adán Rodríguez. En el mismo sentido, tuvo lugar la premiación del Concurso de Dramaturgia para Teatro Callejero, cuya ganadora fue la crítica e investigadora Barbarella González Acevedo.

De las exposiciones fotográficas presentadas vale destacar *Rostros callejeros*, de Pedro L. Díaz Dávila, en la cual se recogen momentos singulares de ediciones anteriores.

La Jornada concluyó con una función extra larga y un pasacalle final espectacular. Las calles céntricas de la ciudad yumurina se pintaron con los colores característicos de las agrupaciones y los matices más diversos provenientes de un público que, alegre y satisfecho, constituyó el protagonista de esta parranda teatral.

Paréntesis necesario

La ciudad de Matanzas y su CPAE, al margen de las más disímiles limitantes, realizan un trabajo titánico por preservar y desarrollar esta modalidad teatral en el país. La sistematicidad de la Jornada en el panorama teatral insular propicia un *espacio necesario*, estimulante vital, a los creadores que practican este tipo de teatro.

Si bien la VI Jornada subió un escalón en términos de participación por parte de creadores y del público, no debemos acomodarnos y creer que ya hemos alcanzado la meta. Por el contrario, debemos reforzar la continua revisión dramática, el indispensable asesoramiento, la problematización, el cuestionamiento, la experimentación, y el revisar una y otra vez las estéticas para llegar a cristalizar esta variante del panorama teatral cubano.

«Rojo, amarillo, azul, pooh». Singular explosión de colores caracterizada por la multiplicidad y la variedad, dos constantes de la VI Jornada de Teatro Callejero, que no cierra las puertas sino que dice «hasta la próxima, te espero a la vuelta para ver nuevas propuestas».

Donde el Capitán Vagina realiza su primera lectura del Proyecto Klara

Alessandra Santiesteban

*Un centro comercial con marcas exclusivas últimas tendencias
Un ambiente que mezcla moderno y tradicional
Diez mil m² de productos que harán de su escritura un verdadero placer*

Las cosas bellas de la vida

Los productos

Y el teatro

Información cablegráfica para turistas y alimañas

Información precisa

Aquí se escribe con tinta china

Y el Capitán Vagina resucita y muere

En el Trece Festival Internacional de Teatro de La Habana (2009) Dea Loher imparte un taller de investigación y creación teatral a los doce autores finalistas de la Beca Máximo Gorki.¹

En este marco surge el Proyecto Klara.

Uno Escritura de los textos como resultado del taller Dos Traducción al alemán Tres Dea Loher recibe los textos y los lee Cuatro Los textos regresan a La Habana Quinto Dea Loher vuelve a La Habana y tiene un encuentro con sus autores.

(Los cinco puntos se cumplen satisfactoriamente.)

En octubre de 2010 durante la V Semana de Teatro Alemán se realiza el *performance Klara's Anatomie (Archivo escénico de un proyecto)* en el café-teatro del Bertolt Brecht, donde los autores dirigen intervenciones escénicas a partir de sus textos.

A continuación Proyecto Klara intervenciones y miembros:

«Plancton» María Laura Germán

«Todas las bocas gritan» Reinol Sotolongo

«Este maletín no es mi maletín.

Susy Cow. Biografía política»

Rogelio Orizondo

«Tratado sobre la emoción»

Fabián Suárez

«Sex Tone» Grethel Delgado

«Buena suerte mi paradigma o la

maldita apología a la necesidad

de escribir con el cuerpo» Pedro

Villareal

«Three Little Pigs» (a partir de

«Parvulario») Alessandra Santiesteban

«Croquis» Marco Antonio Díaz

Sosa

«Cuatro centímetros de caída»

Lilianne Lugo

«Vértigo» Claudio Pairo

«USB-PC-MP3 Mi diaria ho-

mosexualidad virtual» Marien

Fernández

«Semen» Yunior García

A este *performance* asisten Hasko Weber, director artístico del Teatro Estatal de Stuttgart; Jürgen Berger, crítico teatral; Martin Berg, del Instituto Goethe; Dea Loher, entre otros invitados y público en general.

Eins

Swei

Drei

Deje el estrés de la gran ciudad



Y sumérgase

Prohibido abrir fuera de las

paradas establecidas

Lee el Capitán Vagina

Un mundo acuático de sentidos

Una mezcla única

Yo soy el resto del mundo

El resto del mundo que no ha nacido

El resto del mundo que no ha vivido²

Los materiales nobles ofrecen

El marco ideal para relajarse

Yo soy el resto del mundo

Pero tengo el sabor

El *boarding pass*

Te vas a quedar *enganchá* con mi movimiento

Como parte de este intercambio cultural en marzo de 2011 cinco integrantes del Proyecto Klara (Grethel Delgado, Marco Antonio Díaz Sosa, Rogelio Orizondo, Pedro Villareal y Alessandra Santiesteban) participan en la Semana de Autor convocada por el Teatro Estatal de Stuttgart, donde lecturas dramatizadas de sus

textos son realizadas por directores y actores profesionales. También se efectúan conversatorios sobre el teatro cubano actual y cómo se insertan en él los jóvenes directores y autores. El público asiste y los textos son recibidos con agrado. Es la primera vez que autores latinos tienen una experiencia como esta en la ciudad.

Posteriormente las lecturas dramatizadas se efectúan también en el Teatro Máximo Gorki de Berlín con directores y elenco del mismo.

Durante la estancia en ambas ciudades, los cinco integrantes del Proyecto Klara asisten al teatro (en ocasiones hasta dos funciones diarias). En Stuttgart ven *La muerte de Dantón* de George Büchner, *El dragón de oro* de Ronald Schimmelpfennig, *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* de Rainer Werner Fassbinder, así como la ópera *Parsifal* de Richard Wagner.

En Berlín ven *La sala número 6* a partir de textos de Antón Chéjov y dirección de Dimiter Gotscheff, y también *Judith* por Andreas Kriegenburg (Deutsches Theater Berlin), *Schmeiss dein ego weg!* por René Pollesch (Volksbühne), *My state* por Schweigen (Hebbel Am Ufer), *Don't move* por Modjgan Hashemian y Susanne Vincenz (Ballhaus Naunynstrasse), entre otras. Teatro de grandes salas, teatro de barrio y alternativas más independientes como las del grupo de jóvenes Copy & Waste y el espectáculo *Barbarellastrip*. También visitan el proyecto alternativo Skulpturenpark Berlin_Zentrum (Parque de las esculturas).

A su vez sostienen encuentros con directores, coreógrafos, actores y otras gentes de teatro.

Y pasean por las ciudades

Y visitan museos y centros comerciales

Y el Muro

Y el memorial a las víctimas de la intolerancia hacia gays y lesbianas

Y la puerta de Brandenburgo

Y la comida chatarra

Y bares sex shops strippers

Y el jugo de manzana

Y el Capitán Vagina no sabe qué hacer con tanto sol

Con tanta gente

Y el Capitán Vagina no sabe qué hacer con tanto sol
Con tanta gente
Ich freu' mich drauf
Venceremos



Hasko Weber, Dea Loher e integrantes del proyecto Klara en la Semana de Autor, Teatro Estatal de Stuttgart, Alemania

NOTAS

- 1 Las Semanas de Lecturas de Novísimos Dramaturgos cubanos, organizadas por el proyecto de teatro joven Tubo de Ensayo a partir de 2007, surgen con el objetivo de dar a conocer las nuevas escrituras que se gestaban en el Seminario de Dramaturgia del Instituto Superior de Arte. La Beca Máximo Gorki se convocó por el Teatro Máximo Gorki de Berlín, el Instituto Goethe y la revista *tablas*, fundamentalmente para jóvenes dramaturgos cuyos textos no habían sido llevados a escena. Esta beca fue otorgada a Abel González Melo.
- 2 «Las aventuras del Capitán Vagina», tomado del proyecto *Die Politike*.



VIII Festival de Teatro de Cali. Encuentro con el Odin Teatret

Irina Davidenko

«TRECE DÍAS QUE ESTREMECERÁN tu mundo» fue la frase promocional del VIII Festival de Teatro de Cali, evento que tiene una incidencia bienal en la ciudad colombiana, y que este año se dedicó exclusivamente al emblemático grupo danés Odin Teatret, liderado por Eugenio Barba.

Podría decir, ahora que ha pasado algo de tiempo y la euforia inicial, que más que «estremecer», estos paradigmáticos actores me ayudaron a establecer un eje, mi ancla en el intrincado mundo del arte, la actuación..., hasta en la vida. Su ejemplo de entrega total, de sacrificio y de franca experimentación es uno que nunca había palpado con tanta intensidad en torno a la profesión que un día

escogí. Logré encontrar el credo de las grandes religiones, de las grandes revoluciones, y aspiro a apropiármelo para siempre. Aspiro, ahora como nunca, a vestir la túnica de sacerdotisa de esta gran religión llamada TEATRO; ser como Roberta, Julia, Iben; contagiar, contaminar al mundo de belleza, creación, intuición. Mejorarlo a partir de mi autoperfeccionamiento, de una búsqueda constante, que podrá ser errada pero siempre sincera. Hacer de mi vida un ritual dedicado al arte, a ese que sí puede transformar el mundo.

Aplicamos al Festival para competir con nuestra última producción, el monólogo *Misa de ratones*, pero todo el presupuesto de esta edición se dedicó a traer al Odin, por lo que la rutina cambió y fuimos invitados a concursar por un cupo en los talleres que brindarían Barba y sus actores. Edgar Estaco aplicó en el de direc-

ción y dramaturgia; yo, en el de actuación. Nuestra admisión fue motivo de sorpresa, y mucho nervio, por la connotación logística de llegar allá y el evidente «tenemos que demostrar que estamos a la altura».

Compartimos esta ofrenda con hondureños, brasileños, argentinos, y mayormente colombianos –del propio Cali, Bogotá, Medellín, Armenia–. El ambiente multicultural ayudó a enriquecer la experiencia: fue el regalo de ver cómo se hace y se respira el teatro en otros lugares de nuestra América.

Vital, inspirador, único –coincidirán conmigo los demás participantes de este Festival– resultó el lujo de tener tan cercanos al carismático

Barba y a sus actores, y valorar, rozar la experiencia, aprender el idioma de su trabajo, palpar el tejido que subyace en los espectáculos, su técnica, su manera de llegar a lugares poco transitados en la sensorialidad del espectador. Estos «dinosaurios» de la escena, particulares y emotivos, son paradigma de un tiempo que se va y, mientras, deja el terreno labrado para que nazcan nuevos creadores. A tiempo pudimos arrancar nuestro pedacito de experiencia pues, según palabras del propio Barba, el Odin Teatret muere con él.

Los talleres se desarrollaron durante las mañanas. El primero fue de dirección y dramaturgia, conducido por Eugenio y Julia Varley —actriz pilar del Odin Teatret, devenida directora—. A continuación comenzaba el de actuación de Tage Larsen, seguido por el de danza, a cargo de Augusto Omolú, y cerraba otro de actuación, que lideraba Jan Ferslev. Eran en total doce días, y cada abonado tenía derecho a un taller, según su especialidad.

En las tardes los participantes del evento asistían a presentaciones de trabajo del Odin Teatret. Eran pequeños espectáculos, montados a modo de conferencias con ejemplos prácticos, que trataban temas como la voz, la presencia escénica, la danza en el teatro, etcétera, y mediante la recreación de pasajes de obras, de ejercicios de trabajo o retazos de personajes los actores mostraban cómo utilizaban estos elementos en función de un espectáculo o de un ejercicio indicado por el director. Eugenio explica que en el proceso deben estar presentes «las dos caras de la luna teatral, la cálida y la fría, mecanicidad y organicidad, convención y creación, composición premeditada e improvisación». Mediante el ejercicio se ponía de manifiesto el minucioso, constante, agotador trabajo de llevar a escena una línea de texto, o un silencio. Recordaba, por su dedicación y escrutinio, a la labor de un científico en búsqueda de una fórmula exacta.

Además, había programados dos encuentros en los que se podía debatir con Barba: uno para directores y dramaturgos, otro para actores y

bailarines. A pesar de que la entrada era restringida, Eugenio permitió que asistieran todos los interesados. En el primer encuentro, dedicado principalmente a los implementos teóricos de un director, hubo mucho debate sobre los términos *predramático* y *posdramático*. Lamentablemente, muchos prefirieron oírse y darse a conocer, antes que dejar hablar al maestro y aprender, en ese tiempo tan limitado. El segundo fue más rico en anécdotas y experiencias de la vida del Odin, como ente, organismo vivo, hijo preferido de su creador, y se contaron todas las peripecias que Eugenio llevó a cabo para darle a luz y conservarlo.

A partir de la segunda semana del evento, comenzaron a exhibirse espectáculos infantiles. De estos poco pudiera comentar, pues su horario coincidía con el de presentaciones de libros y videos relacionados con el Odin Teatret. Una de ellas, a cargo de Omar Valiño, director de la Editorial Tablas-Alarcos, fue a propósito de la publicación íntegra de los textos de Eugenio —*Obras escogidas* (I, II y III) y *El arte secreto del actor*—, y la proyección de un documental que recogía instantes del paso de Odin Teatret por Cuba, en 2001, con su espectáculo *Mythos*.

Por las noches se alternaban presentaciones para adultos de grupos locales. En estas propuestas se evidenciaba variedad de estilos, temas, maneras de enfrentar un texto, pero en la mayoría era visible una orientación marcada hacia la importancia de la «fiscalidad» en el trabajo actoral y en la puesta en escena en general, herencia de grupos como el Odin. Se sentía además la fuerte influencia del teatrista caleño, recientemente fallecido, Enrique Buenaventura, promotor de la creación colectiva, director, poeta, investigador, dramaturgo. Durante el Festival pudimos apreciar la puesta en escena de algunos de sus textos, como *El lunar en la frente* del Teatro Experimental de Cali (TEC, creado por el propio Buenaventura) y *Orgía* del grupo Barco Ebrio, realizadas a la manera del gran maestro, el de la creación colectiva. Debo reco-

nocer que, aunque me considero más partidaria de la «monarquía» que de la «anarquía» durante un montaje teatral, estas obras dejaron mi mente bullendo con ideas; eran explosión de fantasía, de abundantes hallazgos en los que no había personajes pequeños. Aun así, extrañé por momentos a un director de orquesta más «rígido», a ese gran organizador que, como decía Meyerhold en *El teatro teatral*, «crea la compleja partitura y lleva con rigor los ritmos, tonos, armónicos, variaciones, combinación de notas y compases». Me solidarizo con este paralelo entre el trabajo de la puesta en escena y el de una composición musical, quizás porque siempre he necesitado tanto de la libertad para crear como de ese «tirano» director en quien coloco mi confianza, y tala y siega indiscriminadamente en aras de la brillantez de toda la sinfonía.

Las puestas contaron con el ojo avizor de Jacqueline Vidal (viuda de Buenaventura) y de Beatriz Monsalve, respectivamente. Quizás ellas quedaron enamoradas de demasiadas propuestas y les costó trabajo cercenar lo que con tanta bondad se les ofrecía, quizás. Quizás a esas altas horas de la noche me vencía el cansancio, pero notaba que a veces, a pesar de lograrse una gran efervescencia en escena, se estancaba la progresión dramática; aunque muy buenos por separado, algunos momentos en el engarfe frenaban la acción. El trabajo de los intérpretes también marcaba una diferencia. En *El lunar en la frente* el espíritu joven primaba sobre la técnica, y la estupenda escenografía, y el manejo que se hacía de ella, lograba un sinfín de imágenes sobrecogedoras. En *Orgía* destacaban el portentoso vestuario y el maquillaje, mediante los cuales se lograba un conjunto de maravillosas caracterizaciones, coronado por la de Beatriz Monsalve, tan espectacular y cuidada en el gesto, la palabra y más aún en los silencios. Esta última herramienta es una que he llegado a estimar particularmente, y su manejo indica el grado alcanzado en la profesión del actor. Clase magistral de esa materia son los trabajos de Beatriz Monsalve, de nuevo, en *La*

maestra (de Enrique Buenaventura, grupo Barco Ebrío) y de Luz Stella Gil en *Murmulllos*, basado en la obra de Juan Rulfo *Pedro Páramo* (Domus Teatro), en los que además destaca la impecable, limpia, depurada gestualidad. De los actores caleños, ellas fueron mis preferidas, quizás por ser yo actriz y sentir ese reto fibroso y potente frente a mí. En mis predilecciones por una u otra obra siempre pesa el criterio de la actuación: creo que sería pretencioso enjuiciar otros elementos que suelen escapárseme en un primer acercamiento. Admiro, por sobre todo, las interpretaciones, y procuro llevarme un pedacito de lo que me gusta para mi propia maleta de actriz.

Disfruté espectáculos que abogaban por una naturalidad que por momentos me recordaba ciertas películas de cine independiente donde los personajes hablan a la vez, se interrumpen, y los diálogos se organizan como un coro que lleva una voz líder y el fondo acompañante. Esta naturalidad fue lograda por las muchachas de Teatro Canalete en *Autopsia a un copo de nieve* y por las de Teatro del Valle Independiente en su *Secreto a voces*. No recuerdo haber disfrutado antes de una obra que trabajara con organicidad esta forma de construcción del diálogo, aunque sí vi algunas que lo pretendían. También me complació, de la Fundación Palabrarte, *Sonata de orgasmos*, obra a tres voces por una actriz, una músico y una bailarina, que compartían y se nutrían con lo que cada una mejor sabía hacer. Propuesta liviana, pero muy honesta.

Durante el evento fui cautivada e inspirada esencialmente por la fuerte presencia femenina que representaban la directora y sus asistentas, las productoras, las organizadoras, y las actrices que más lograron conmovirme. Jóvenes, maduras, todas bellas, con una sonrisa pronta y desbordante energía, parecía que habían logrado incorporar el don de la ubicuidad. Hasta en el Odin, cuya figura insigne, su director Eugenio, fue indiscutiblemente el más agasajado y admirado, se sentía el evidente respaldo de las

Ariadnas, tejedoras incansables de todos los espectáculos.

Extraordinaria fue la oportunidad de conocer a Beatriz Camargo, actriz, directora, dramaturga, mujer paradigma que ha logrado vivir como piensa, ha eliminado el divorcio entre trabajo y vida, devota de la espiritualidad más cercana a la tierra, a la esencia de nosotros mismos. ¿No es acaso lo que buscamos todos?

Barba regaló a Cali tres obras: *Las grandes ciudades bajo la luna*, *El esqueleto de la ballena* y *Salt (Sal)*, este último delicioso monólogo de Roberta Carreri con acompañamiento del músico-actor Jan Ferslev sobre textos de Antonio Tabucchi. Aún me acompaña esa mujer de negro, llena de nostalgia por la falta de su amor, cargando una maleta repleta de la sal por las lágrimas vertidas.

Las grandes ciudades bajo la luna nace de un trueque que realizó el Odin con un grupo de pacientes de un hospital psiquiátrico en Bielefeld, Alemania, en 2003. Es una tradición del grupo danés establecer estos intercambios culturales como una forma de regalo, de cobrar por su trabajo en lugares donde no se puede costear. Una fila de sillas dibuja un arco en el escenario; en ella están sentados los actores, con diversos instrumentos musicales. Se canta, se recitan poemas de Bertolt Brecht, Ezra Pound y Jens Bjørneboe. Uno de los actores se levanta e interpreta pasajes de algún personaje, como Katrin, la mudita de *Madre Coraje*... Los demás miran, participan o permanecen indiferentes, también son espectadores.

El espectáculo describe sosegadamente escenas de destierro, de matanzas y abusos de la historia del siglo XX. Lo que se pone en juego, en realidad, no es cambiar al mundo, sino vivirlo dignamente. El factor decisivo es nuestra capacidad de usar instrumentos apropiados. El antídoto para combatir nuestra tendencia a resignarnos tiene muchos nombres. Usaré el más genérico: *poesía*.¹

El esqueleto de la ballena, variación sobre el relato *Ante la ley*, de Franz Kafka, presenta la historia de un

campesino que, por sumisión y obediencia, no osa atravesar la Puerta de la Ley. Dentro de esta trama central se entretienen ansias metafísicas y nihilistas, caminos subterráneos y oscuras versiones apócrifas de libros sagrados. El título hace referencia a un verso del Evangelio según San Mateo: «Una generación perversa y adúltera pide un signo. Pero ningún signo les será dado, a excepción del signo de Jonás».² Para la representación se escogió un espacio no convencional: el amplio salón rectangular del Centro Cultural Comfandi. Al entrar, la vista



recorre dos filas de mesas que, colocadas a ambos lados del salón, dejan un espacio central para los actores. Detrás de las mesas, hileras de butacas dispuestas sobre gradas. Las mesas son blancas, las sillas también; cada tres asientos hay una botella de vino, un trozo de pan, un cuenco con aceitunas marinadas. Los afortunados accedemos a un lugar en este festín. Barba y la asistente sirven el vino, entran los actores, comienza la representación. Poco a poco los espectadores van cobrando confianza, bebiendo, brindando pan y aceitunas

a los de las gradas. Luces de velas. Por un momento me transporto a un festín medieval donde los juglares en el medio entretienen a los señores que beben, conversan y ríen. El espectáculo me recuerda mucho a uno anterior, que tuve oportunidad de apreciar en video: *Kaosmos*. Este es más sereno en cuanto a vestuario, desplazamientos, pero reconozco pasajes similares e idénticos a aquel otro. Los actores terminan tendidos en el piso. Tage, quien permanece mudo durante toda la representación, recita el verso de San Mateo

Joyce, creó acciones sobre el texto y pidió ayuda a Jan Ferslev, músico-actor, para convertir esas acciones en danza. Después realizó un proceso inverso: sobre estas acciones superpuso un texto escrito por ella que abarcaba pasajes de su infancia, el encuentro con el Odin, la influencia de los maestros orientales en su formación como actriz. Esta Mujer de Negro, que nació en la representación, se resistió a partir después, se aferró, cobró vida e incorporó un sentimiento: la nostalgia. Carreri y Ferslev sintieron el deseo de desentrañar esa

rozar el misterio de lo infinito, de la devoción de los profetas, pues como religiosos se entregan estos actores y su director al trabajo, siempre en busca de la perfección, de la fórmula alquímica que convierta cada espectáculo en oro.

Gracias, Cali, por propiciar este breve contacto con la grandeza, por haber tendido una fina cuerda para ayudarnos a escalar hacia la entrega, dedicación, sacrificio que merece, conlleva y exige una profesión en el arte. La entrega de los iluminados, la entrega del Odin.



que da nombre a la obra, y se retira. Yacen seis, el séptimo se va, son siete en total. «Cuando todo lo escrito se cumpla, siete irán juntos a la tumba... Tú serás el séptimo».³

Salt nace de un personaje —la Mujer de Negro— y de un sentimiento —la nostalgia—. Así lo confesó Roberta en su demostración de trabajo *Carta al viento*. El personaje fue creado para un ejercicio que indicó Eugenio y que debía formar parte de *Los vientos que susurran en el teatro y la danza*. Roberta tomó un trozo del monólogo de Molly Bloom del *Ulises* de James

nostalgia. *El viaje* era el primer título, dado en 1998, de este trabajo, viaje que duró seis años y llevó a sus tripulantes, conducidos por Eugenio, hasta *Salt*. Fue Barba quien escogió el relato de Tabucci «Carta al viento», contenido en la novela *Se está haciendo cada vez más tarde*, escrita en forma epistolar. Intervino para que las nostalgias de Roberta y Jan fueran compartidas y trascender los límites de sus historias, de sus fantasías personales.

Describir las representaciones no alcanza para transmitir su magia. Vivirlas fue la experiencia única de

NOTAS

- 1 Eugenio Barba: palabras en el programa de mano de *Las grandes ciudades bajo la luna*.
- 2 Tomado del programa de mano de *El esqueleto de la ballena*.
- 3 Texto de *El esqueleto de la ballena*.



FOTOS: ALEJANDRO ARANGO

Heterotopías. Tubo de Ensayo versus Tubo de Ensayo

Martha Luisa Hernández Cadenas

Uno no lo sabe
pero lo quiere saber
Yo lo quiero saber

ROGELIO ORIZONDO, Carta a Cristo (Segundo comunicado de la pionera Jedda G)

SEGUNDO TALLER TUBO de Ensayo, dígame *Chupi Chupi, para-papampán*, entiéndase supervivencia, estremecimiento. Acaso existe otro modo para ilustrar un evento enardecido –también «perdido»– en El Mejunje, sobreviviente de privaciones institucionales, semana de imprecisiones efectistas, laboratorios corporales y transgresión de espacios legitimados. Puede iniciarse el acercamiento con otro énfasis si se habla de una muestra de espacios «otros» en los cuales exponer auténtica y paródicamente lo irrepresentable/lo impresentable convertido en nuestra *heterotopía*; pienso que no.

Desde mi ingreso a la Universidad de las Artes (ISA) hace dos años, Tubo de Ensayo era un movimiento casi mítico dentro de la Facultad de Arte Teatral; su primera muestra en Manzanillo¹ lo erigió como un proyecto que se reía de cualquier expropiación. Ese Tubo de Ensayo, síntoma de experimentación urgente,

cuya dimensión de *novísimos* era una abatida a la que me asomaba como *posindeterminada*, consistía en una pragmática sin márgenes. Por tanto, mi diálogo con este laboratorio de la realidad a lo Roger Bernat se limitaba a una pasiva observación, y pasaba de la vana fascinación a una cansada expectativa de sorpresa. Este grupo de jóvenes, de una misma generación, que asumió el latigazo regguetonero² para su lenguaje subversivo, seguía –sigue– testimoniando con sus posturas ante la creación escénica y sus necesidades estéticas el propósito de innovar en el terreno de la escena cubana actual desde una fricción suggestiva ante convencionalismos, privaciones y estancamientos.

Santa Clara, tierra de *novísimos* creadores, fue la sede de Tubo de Ensayo #2. Como desafío sirve la cita final al programa del evento: «Tú has visto cómo Dios reúne a todos sus hijos en un mismo lugar». ³ Reunidos entre los *performances* cotidianos de *road movies* –carretera, guagua, coche y gasolina–, seducidos por lo precario y libidinoso, enfrentados a la fragilidad y el ROBO, los *novísimos* «hijos», los *posnovísimos* «hijos» y el «¡Hablen, coño!» de Óscar Cornago conformaron un sentido de paratáctica peligrosa.

Tratar de sintetizar todas las presentaciones que conformaron el evento, o señalar íntegramente el valor indistinto de cada acción, equivaldría a un falso acercamiento que supondría el vacío en vez de la totalidad. Prefiero reflexionar en cuanto al sentido y alcance de un evento como este, a partir de cómo simboliza la cohesión de las características que ha mantenido Tubo de Ensayo, que representa también, en cierto modo, una alteridad ineludible, necesaria para subsistir.

Un clímax de pensamiento escénico, de inquietud teórica, filosófica, que se articule desde la propia producción⁴

En Tubo de Ensayo #2 la multiplicidad de teatralidades en coexistencia fue el eje orgánico del evento. La avidez por pensar lo teatral desde el *performance*, las artes visuales y la danza condicionaron el diálogo, la confrontación y la indagación en torno a la escena contemporánea.

Sin intentar realizar un itinerario, desde el inicio de las jornadas el domingo 8 de mayo, con un encuentro con el Estudio Teatral de Santa Clara y la presentación del Anuario 2009 de la revista *tablas*, hasta la fiesta con Revolution⁵ en el último día, puede trazarse un acaparador programa en el cual hubo real reflexión en torno a la escena. El taller «Maneras de mirar (y actuar). El espectador (social) frente a la escena (de su vida)», impartido por el teórico español Óscar Cornago en las tardes, tuvo como impronta

la proyección de algunos modos de producción en los escenarios contemporáneos desde una visión analítica, crítica y referencial; pero hubiera sido mucho más fructífero si la inmanencia del cansancio no malograra la continuación de este excelente curso iniciado en el ISA. Las lecturas dramatizadas de *Happy hour*, *collage* escénico a partir de *Yo quiero escribir como Marcos* de María Laura Germán, *Se hacen roscas* de Leandro Valdés y *Enfermos* de Margarita Borges, *Outsiders* de Alessandra Santiesteban, y *Cabeza de perro* de Marcos Díaz, fueron muestra de una apelación en el texto por una palabra performativa.

Los Cafés Tubo de Ensayo continuaron la tradicional característica de ser el espacio atractivo por antonomasia. Algunas presentaciones escénicas como *La oropéndola* y *Una pajita a la playita. Testimonio del joven miliciano*, a cargo de Pedro Enrique Villarreal y Amarilis Pérez Vera respectivamente, o las intervenciones de Margarita Borges e Inés Beatriz Valdés, funcionaron indistintamente según donde acontecieran los Cafés.

Las propuestas del taller de dirección escénica (en el cual los creadores debían intervenir lugares públicos de la ciudad) situaron la mirada en los modos de expresar, interpretar y entender la creación, y permitieron demostrar que estos modos no se encuentran arraigados a una disciplina, sino interrelacionados; que propician el enriquecimiento de la obra de arte, y amplían los horizontes creativos hacia un diálogo directo con la recepción, en consonancia con problemáticas de carácter social y filosófico. Después de participar en las intervenciones a cargo de Jorge Darromán, Pedro Enrique Villarreal, Amarilis Pérez Vera, Kiko Faxas, Alessandra Santiesteban, Marcos Díaz, Luyven Mederos, Alejandro Camilo González y Elizandro Reyes se hizo inevitable, más allá de sus acciones públicas, saber cómo fue la apropiación de esos escenarios de la ciudad en un discurso integrador de disímiles miradas, en las que el teatro, más que una anomalía en el escenario social, proyectaba directrices e improntas de quienes sedujeron al miedo, al pe-

ligro y al poder, al captar en sus instalaciones la atmósfera de la ciudad en analogía inmediata con el devenir del evento.

Las propuestas escénicas de los jóvenes directores suscitaban relaciones divergentes en las puestas en escena. La intención de mostrar un acercamiento abierto y exclusivo a los montajes conlleva a una inclusión receptiva otra. ⁶ El programa estuvo conformado por *La niña querida* de Virgilio Piñera, dirigido por Ámbar Carralero Díaz, de la agrupación Lumen Teatro; *El matrimonio Palavrakis* de Angélica Liddell, a cargo de Sahily Moreda; *¿Y por qué no?* de Rayder García Parajón, por Aldaba Teatro; y *Jeff Koons*, inspirado en la obra homónima de Rainald Goetz, con la dirección de William Ruiz.

El matrimonio Palavrakis mostró cómo se había trabajado sobre el texto de Angélica Liddell, con la contrariedad de adaptar a una sala de teatro la concepción espacial pretendida (un apartamento real). Sin embargo, además de la operación realizada a partir del texto, sustancialmente ilustrativa, las actuaciones de Alegnis Castillo y Yasel Rivero confirmaron el acertado camino del montaje. Como me confesaría Reynol Sotolongo, asistente de dirección, al reconocer el alejamiento total entre su propuesta y la de Angélica Liddell, proyectada en una tarde de taller con Óscar Cornago, el rasgo más auténtico de la obra era precisamente la distancia abismal entre una y otra puesta en escena.

¿Y por qué no? reveló la intención de Aldaba Teatro de escribir escénicamente el texto dramático de Rayder García. Tomar el material textual como espécimen vivo e insertarlo en los ensayos provocó una dimensión performativa en la relación texto-escena.

William Ruiz, mediante proyecciones de escritura en vivo, mientras los actores permanecían acostados en un colchón, dejó claramente expuesto su vínculo con el texto *Jeff Koons* a manera de testimonio.

En sentido general, la posibilidad de presenciar una muestra escénica,



Por un solo teatro cubano
Por un solo teatro cubano
Un solo teatro cubano⁸

con la premisa de que usted no está viendo un discurso cerrado y completo, incita y sugiere, y propicia una transparencia consistente.

El eje de Tubo de Ensayo #2 sigue siendo pensar la escena, y esta puede ser el desmembramiento de nuestros espacios cotidianos, la transmutación de nuestras convenciones, la impotencia. Yohayna Hernández, su principal gestora, al referirse al Taller de Dirección de 2009 afirmaba: «Lo sorprendente del evento no fue lo ocurrido en los espacios ideados, sino la atmósfera de participación, de integración, de inquietud intelectual, de pertenencia». ⁷ En el recién finalizado veo un rasgo definitorio (además de igual propensión por el intercambio y el diálogo): Tubo de Ensayo surge de la autorreflexión, y Santa Clara #2 avizoró tal urgencia.

Tubo de Ensayo versus Tubo de Ensayo

A mi juicio, acerca de Tubo de Ensayo están superadas las simples preguntas del qué o el cómo, y considero que valdría la pena cuestionarse una nueva interrogante: ¿hacia dónde va Tubo de Ensayo? Replantearse los resultados, aceptar las nuevas improntas en relación con la trascendencia que ha alcanzado el movimiento, y volver atrás para encontrar evolución y sentido, podría arrojar reflexiones sólidas y coherentes para quienes han formado parte del proyecto desde su surgimiento, o para quienes dialogamos con él posteriormente. Es cierto que en el arte no es necesario encontrar respuestas, o a veces ni siquiera preguntarse, pero Tubo de Ensayo sigue generando dudas y síntomas opuestos, sigue simbolizando a una generación, sigue pareciéndose a un hito, sigue tambaleándose, sigue defendiendo un teatro, sigue simulando un teatro. Cualquier interrogante ha de servir como provocación, una crítica ha de componer una nueva pilastra. El teatro joven, *novísimo*, cubano, el teatro siempre obliga a buscar una verdad fuera de sí mismo:

NOTAS

- 1 El Taller de Dirección Teatral Tubo de Ensayo tuvo lugar en la ciudad de Manzanillo del 17 al 24 de mayo de 2009.
- 2 Cfr. Norge Espinosa Mendoza: «Máxima Alerta/ Tubo de Ensayo/ Algunas maneras de leer a los Novísimos», en *tablas*, no. 3-4 de 2008, pp. 96-101.
- 3 William El Magnífico: *Chupi Chupi*.
- 4 Yohayna Hernández: «¿Un Tubo de Ensayo ocupa demasiado espacio?», en *tablas*, no. 1, 2010, p. 27.
- 5 Proyecto de jóvenes santaclareños que organiza actividades donde se proyectan videos y se mezclan música electrónica y otras actividades culturales.
- 6 Con excepción de la primera, cada presentación suponía la participación en un acontecimiento inacabado.
- 7 Yohayna Hernández: Ob. cit., p. 26.
- 8 Rogelio Orizondo: Carta a Cristo (Segundo comunicado de la pionera Jedda G)

No hay nada podrido en Dinamarca

Maité Hernández-Lorenzo

...cuando hablamos de teatro para niños y jóvenes



Ahh, hola bebés. Minna Krook Dans, Suecia

HACE APENAS UNOS DÍAS concluyó en las ciudades de Copenhague y Malmö, tercera urbe de Suecia, el 17 Congreso Internacional de la ASSITEJ (Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes, por sus siglas en francés).

Del 20 al 29 de mayo se desarrollaron en ambas sedes —conectadas desde el año 2000 por el majestuoso puente de Oresund, una isla artificial y el túnel de dieciséis kilómetros que en diez minutos atraviesa un Mar Báltico surcado por molinos de viento— innumerables actividades entre coloquios, seminarios, encuentros profesionales, diálogos críticos, asambleas, lecturas de jóvenes autores, talleres y una muestra de teatro destacada por la pluralidad.

Entre los aciertos de sus organizadores —un comité ejecutivo y la secretaria general de la ASSITEJ de ambos países— estuvo la concepción de un programa cuya intensidad y amplitud logró montar en diez días un significativo y representativo panorama del teatro para niños y jóvenes de varias latitudes del mundo. Además, reunir a un centenar de invitados entre miembros profesionales de la ASSITEJ de varios países, actores, directores, críticos, periodistas, gestores y promotores culturales, funcionarios, que

constituye la audiencia mayoritaria de los espectáculos.

El Congreso, beneficiado por una cuarentena de patrocinadores, públicos y privados, colaboradores culturales y de negocios, y por el patronato especial de la princesa Mary de Dinamarca, tenía entre sus principales puntos de la agenda la reconstitución del comité ejecutivo y la elección de una nueva presidencia.

FOTOS: CATÁLOGO DEL 17 CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASSITEJ. CORTESÍA DE LA AUTORA

Si la Gala de apertura había dejado un agradable sabor a bromas entre suecos y daneses –histórica rivalidad que tanto unos como otros han sabido revertir en simpáticas comparaciones, y el recuerdo de numerosas composiciones musicales de autores de ambos países–, la noche de clausura, sin embargo, despedía a los invitados con un sabroso banquete, breves discursos de reconocimiento, música en vivo para el baile y la presentación oficial de los nuevos miembros del comité ejecutivo, así como el anuncio de la presidencia en manos de la actriz, directora y dramaturga sudáfricana Yvette Hardie.

Es notable señalar la heterogénea composición del nuevo ejecutivo integrado por creadores, investigadores, gestores y promotores enfocados en el teatro para la infancia y la juventud procedentes de países de todos los continentes (India, EE.UU., Alemania, Camerún, Islandia, Reino Unido, Japón, Serbia, Australia, Rusia y Croacia). Vale destacar la presencia de dos latinoamericanas: Marisa Giménez Cacho, de México, y la dramaturga argentina María Inés Falconi, esta última en el cargo de vicepresidenta. Esta instancia de dirección labora en un período de tres años preparando el próximo congreso que tendrá por sede a Varsovia, Polonia, en 2014. Mientras, la siguiente reunión será en Okinawa, Japón, el año próximo, y vísperas al congreso se encontrarán en Linz, Austria, en 2013.

La muestra oficial –resultado de un trabajo de selección a cargo de un comité internacional entre más de seiscientas propuestas– la conformó una treintena de obras de Irán, Zambia, Sudáfrica, China, Japón, Corea del Sur, Australia, Bélgica, Francia, Alemania, Holanda, Rusia, Turquía, España, Escocia, Estonia, Finlandia, Islandia, Letonia, Lituania, Noruega, Argentina, Brasil, Canadá y los países sedes. Igualmente, se diseñó un fragmento *off* festival que agrupó montajes daneses –incluido uno de Groenlandia, región autónoma perteneciente al Reino de Dinamarca– en la peculiar Cristiania, especie de comuna hippie, instancia multicultural y alternativa de gran convocatoria en Copenhague.

La edición de este Congreso –el anterior se realizó en Australia– ha tenido a su favor uno de sus mejores escenarios debido, en primerísimo lugar, al alto desarrollo que el teatro para niños y jóvenes ha alcanzado en esa región. Luego de participar en dos ediciones del festival nacional que cada año celebra el Centro de Teatro Danés en activa colaboración con la ASSITEJ de ese país y del cual este espacio ha sido reflejo en cada una de esas ocasiones, he confirmado la consolidación de un teatro que tiene como una de sus principales virtudes, como promedio en el amplísimo y variado repertorio para dicho público, la creación de espectáculos –más allá de la diversidad de lenguajes, estéticas, temas– según las peculiaridades de ese espectador.

Al mismo tiempo, considera las diferencias de un público que no es homogéneo y cuyos intereses varían y se complejizan en los diversos rangos de esa etapa de la vida. En este sentido, pongo por ejemplo la inclusión en la muestra de piezas concebidas para espectadores desde seis meses (consta en el catálogo del evento y resulta insólito en nuestro teatro), niños de edad escolar, adolescentes y jóvenes. Para estos últimos, se aprecian temáticas que van desde los tabúes relacionados con el cuerpo, las relaciones intrafamiliares, los nexos de amistad, la soledad y el abandono, todas ellas montadas sobre un lenguaje escénico igualmente renovador y arriesgado.

No se deja seducir –al menos no en su mayoría– por el tratamiento mimado y paternalista que raya en lo estúpido y subestima, a veces de manera ridícula, la inteligencia de ese espectador y que es tan común en este tipo de creaciones. El teatro cubano, lamentablemente, en muchas ocasiones abunda en ese estilo soso, ineficaz y anacrónico, ya no en términos temáticos –que, sabemos, son más o menos los mismos desde siempre y en cualquier parte–, sino en esa instancia de la comunicación en la cual



muchas veces el creador supone que debe ser enfático en el «mensaje» con gestos y voces impostadas.

Sobre este punto, y, en especial, sobre los asuntos que deben ser tratados o no por la dramaturgia para niños y jóvenes, se están produciendo ahora mismo interesantes discusiones en las que algunos abogan por no mostrar temas «delicados» y, por lo general, pertenecientes al entorno adulto —como el divorcio, la homosexualidad, etcétera— y otros, sin embargo, defienden ubicarlos en debate y diálogo desde la escena con ese público. En Cuba aún no ha habido un acercamiento suficiente, al menos que yo conozca, desde esta perspectiva sobre la producción dramática contemporánea que aborda problemáticas en/desde la juventud.

A pesar de que algunos de los títulos más recientes del repertorio nacional apuntan hacia estos registros por los conflictos que exponen (*Ignacio & María*, de Nara Mansur; *Ayer dejé de matarme gracias a ti*, Heiner Müller, de Rogelio Orizondo; o *Chamaco*, de Abel González Melo, entre muchos otros, recogidos en antologías o dispersos e inéditos aún), me atrevo a asegurar que estas piezas no han sido miradas desde este ángulo, y la promoción y programación de las mismas tampoco han acentuado esta cualidad como un rasgo atractivo dentro del panorama teatral cubano. El juvenil sigue siendo un segmento de público indefinido, a medio camino entre el teatro para niños y el teatro «dramático», a pesar, insisto, de que el núcleo de problematización de muchas de las propuestas de hoy se ancla en el universo del joven cubano de aquí y de ahora.

Como se observa, mi participación en el Congreso no solo me colocó ante un proceso de aprendizaje de lo otro, del intercambio con lo diferente. También me reubica frente a mi propia experiencia en el teatro cubano de, al menos, la década más reciente. Es inevitable dejar de enlazar ambas vivencias, aunque el objetivo de este texto no haya sido el de extenderme en estas divagaciones.

Felizmente, el centro cubano de la ASSITEJ —como ya lo ha hecho la UNIMA con Rubén Darío Salazar y otras personas al frente— está siendo reactivado y animado gracias al empeño de varios colegas y, de manera particular, de la investigadora y dramaturga Esther Suárez Durán, con el apoyo del Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

Fundado oficialmente en 1965 con el reconocimiento del Instituto Internacional de Teatro (ITI) y de la UNESCO, la ASSITEJ favorece al movimiento teatral en el mundo y extiende redes de cooperación e intercambio entre los países a través de seminarios, asesorías, intercambios profesionales y múltiples acciones. Uno de los beneficios más apreciables es la puesta en circulación y en valor de una producción nacional y

local con un alcance universal. La cartelera escénica del 17 Congreso ofreció ejemplos muy destacados en este punto.

Cuba, y lo confirmaron participantes al Congreso, quienes recordaban el celebrado en la Isla en 1993 en medio de la peor crisis económica, es un caso ejemplar en este sentido. Por una parte, goza de la protección y salvaguarda estatal en la educación y la cultura, y, por otra, de un desarrollo y consolidación, con altas y bajas como todo proceso y movimiento artístico, del teatro para niños y jóvenes, que es, a su vez, resultado de una fuerte tradición y de una vocación, en algunos más que en otros claramente, por renovarse.

Los espectáculos presentados en el 17 Congreso de la ASSITEJ invitan a una reflexión en torno a lo que es o/y debe ser un teatro pensado, concebido y dirigido a la niñez y la juventud en el mundo contemporáneo. Un escenario cada vez más adverso y amenazado por peligros reales y fatales. No es azaroso que más de una historia de las obras presentadas se desarrollara durante un conflicto bélico.

La muestra, con un carácter representativo y de calidad, dio pistas de algunos de los contextos en los cuales se produce el teatro para las más jóvenes audiencias. Por una parte, en un mundo englobado por las nuevas tecnologías, en la permanencia de tradiciones antiquísimas vivas y renovadas y, por otra, en la feliz combinación de esa herencia junto a los nuevos lenguajes de la escena. Afortunadamente, casi todos los ejemplos no abandonan una vocación social, existencial, filosófica, humana, que tiene como centro el complejo y rico cosmos del niño y del joven y la creación de espacios imaginarios en los cuales son ellos los principales protagonistas.

Lo relativo a representatividad, un término a veces peligroso en las labores de selección y que más de una vez ha conducido a equívocos paternalistas en nuestros festivales, es siempre una faena difícil. Pues, a ciencia cierta, en ocasiones el resultado

de esa elección no responde a qué es lo representado, por qué, cuál es su contexto de procedencia o resultado de cuál proceso. Tampoco se tiene en cuenta, por lo general, el escenario en que se pondrá a dialogar que, en primera instancia, debe ser una de sus finalidades: un diálogo con el público, con lo diferente o lo semejante, pero un intercambio al final de cuentas. Otra de las adversidades de esa tarea, de la cual, por cierto, nunca se sale bien y siempre acarrea insatisfacciones de algún tipo, es que en Cuba, por ejemplo, trabajamos con una producción numerosa, a veces desigual en términos de calidad, de visibilidad aun en nuestro propio país, y ese desnivel, en muchos casos, se convierte en uno de los ángulos desde el cual también se «representa». En general, la «representatividad» debe acercarnos a la idea de por qué tenemos ese teatro y no otro, no solo sobre la base de un estudio de recursos y posibilidades económicas, sino de procesos, de acumulación y aprehensión de saberes culturales, sociales, ideológicos, políticos, teatrales en permanente tensión con nuestro tiempo.

Son disímiles las aristas que se ponen sobre la mesa. Sin embargo, y a pesar de todos los contratiempos, márgenes al error, subjetividades, contextos locales, etcétera, el comité de selección y los organizadores del festival lograron —al menos así me lo reveló una treintena de espectáculos— condensar un botón de muestra del teatro para niños y jóvenes de varias latitudes del mundo, teniendo en cuenta, además, la diversidad cultural, los procesos teatrales, los escenarios sociopolíticos, lenguajes escénicos, la tradición y vanguardia, variedad temática. Todo ello produjo, a su vez, un tejido compacto que devolvió una compleja y dinámica imagen del teatro para las más jóvenes audiencias.

De ese magma, colorido, rico e imperfecto también, y que no deja de lado a un espectador igualmente diferente según sus contextos culturales, sociales, económicos, políticos, geográficos, etcétera, quiero destacar algunos montajes que ilustran lo

que ese panorama pretendía revelar: cómo se está haciendo hoy el teatro para niños y jóvenes en el mundo, qué está diciendo, cómo lo está diciendo y para quién.

Para empezar: ¿cómo se narran esos relatos? ¿En qué lugar se ubican los sujetos de esas historias —locales y universales—? ¿Cómo dialogan tradición y modernidad? ¿Cuáles son los temas?

Voy a pecar de «representatividad». Expongo aquí mi muestra personal, derivada de mis visiones, mi biografía como espectadora, mi cruce de imágenes, sentimientos, imaginarios e ideas desde mi espacio íntimo y personal en torno al teatro, al escenario que cada espectador se va construyendo para sí mismo. Es lo que también persigo cuando escribo sobre un espectáculo: quiero contar la historia que voy relatándome a mí misma.

«Mi» muestra pone en valor los profundos arcos que van, por ejemplo, de un teatro ancestral y vivo a un montaje que se apoya en las nuevas tecnologías, u otro que combina ambos lenguajes y herramientas, así como algunos que van de lo local a lo universal.

Siguiendo esa pauta escojo, entonces, siete montajes que me resultaron significativos y que destaco, repito, de una selección internacional ya notable de antemano. Hago un aparte con los espectáculos daneses incluidos tanto en la muestra oficial como en la nombrada *off*.

In the bush (Zambia, para mayores de ocho años) por la compañía SEKA Theatre fue uno de los espectáculos más gustados. Proveniente de Kunda, al este de esa nación y cuyos habitantes son, por lo general, campesinos y cazadores, el grupo se afianza en una fuerte tradición de oralidad y nos muestra un espectáculo sencillo, vivo, de gran empatía con el público. La narración toma como eje temático la histórica rivalidad entre la ciudad y el campo, la necesidad de apreciar la naturaleza y el diálogo fecundo entre las nuevas y viejas generaciones, relación vital en el desarrollo de esas sociedades. Todo ello expuesto a

través de una gestualidad precisa, de un excelente trabajo corporal en el que los actores-facilitadores encarnan diferentes animales y van contando una suerte de fábula. El espectáculo deviene una narración coral ejemplarizante sobre los valores de la vida en el campo, del cuidado y amor por los animales y la naturaleza. Reafirma, en esa convención, la importancia del legado de los ancestros y la necesidad de los jóvenes de dialogar con ellos.

De ese universo teatral más apegado a las tradiciones, arribamos, a través de ese pretendido arco, a *La niña de Leningrado*, del Estudio Teatral



La última cena, Eede Theater Company, Irán

Una anécdota: mi hijo mayor me preguntó qué era la Unión Soviética. Por un segundo, me pareció inconcebible. (Ahora mismo, al escribir estas líneas, el noticiero nacional trasmite la ceremonia en Moscú por el setenta aniversario del inicio de la Gran Guerra Patria. Muchos de los entrevistados en el reportaje son adolescentes y jóvenes.)

La historia transcurre durante el cerco que durante ochocientos setenta y dos días asfixió a Leningrado durante la Segunda Guerra Mundial. En una felicísima combinación entre títere y cine, el espectáculo en su inicio proyecta sobre la pantalla una imagen actual de San Petersburgo: una rubia conduce un descapotable rojo a alta velocidad, el viento sacude su cabello mientras va escuchando un tema del popular grupo de rock ruso Splin.

Se refiere cómo una niña, abuela de la muchacha que aparece al inicio, sobrevivió al cerco gracias a las atenciones y cuidados de Domowoi, especie de duende o espíritu habitante de las casas en el folclor eslavo. Las vicisitudes, obstáculos que vence este personaje, transitando de la pantalla al retablo titiritero con fluidez y virtuosismo, van hilvanando un relato que igualmente pasa de un tono triste, trágico, al humor y a la ternura. Según se explica en el catálogo del Festival, desde hace un tiempo Rusia emprende una revisión histórica de aquellos años en los programas de estudio escolares. Sin

embargo, el espectáculo no persigue ningún didactismo. Su clave de éxito reside en el concepto sobre el cual reside en términos estéticos –un feliz matrimonio, como ya apunté, entre nuevas tecnologías y tradición teatral no solo expuesta en el discurso del espectáculo sino desde la propia narración que tiene como centro este personaje del folclor–, y también en lograr que ese pasado aún tenga un sentido para las nuevas generaciones. Ese nexa arriba a una concreción más palpable al final de la obra cuando se proyectan fragmentos de documentales de la ciudad bajo el impacto del cerco y fotografías de conflictos bélicos actuales, mientras escuchamos la canción *Nadie quiere guerras*, de Splin.

La última cena, de la Compañía Teatral Eede, de Irán, fue otro de los montajes que llamó mi atención. Por primera vez asistía a un espectáculo de ese país y me atraía la foto del catálogo en la que varios soldados están sentados a la mesa rezando, excepto uno, quien hace un gesto burlesco.

Concebido para mayores de doce años, la obra nos presenta a cinco hombres que son alistados a una nueva guerra. La escenografía podría aludir a una planta nuclear por las tuberías plateadas que van marcando diferentes niveles. En ese ámbito se representa el conflicto bélico y los cinco soldados pondrán en juego sus contradicciones, sus biografías personales, sus aspiraciones, sus añoranzas. En esa especie de fraternidad, son puestos en solfa tópicos como la religión, la defensa de la patria, el compromiso militar, etcétera. Todo ello resuelto, en algunos casos, con fino humor, con soluciones teatrales minimalistas de gran efecto. La visualidad del espectáculo, igualmente, afirma un espacio de confinamiento, pero también, de lealtades.

Turquía fue uno de los países representados en el Festival con la pieza *¿Cómo podemos contarlo?*, para mayores de seis años, a cargo del grupo Tiyatrotem. Desde su propio título, observamos el deseo de buscar otra manera de contar, y lo logran. Procedente de una fuerte tradición titiritera, donde enseguida reconocemos a Karagoz, el montaje resuelve



Kub (para adolescentes mayores de doce años).

El montaje, precedido de importantes premios en su país y en festivales internacionales, llamó mi atención desde el título. Desde hace más de veinte años esa ciudad recuperó su nombre original, San Petersburgo. De manera que inmediatamente me impuso un espacio de enunciación que remitía a un pasado, y, como luego comprobé, a una re-visión de ese pasado muy conectado con el presente. Aquí mi biografía personal me transportó a los momentos en que sí recibíamos noticias de Moscú, a veces demasiadas e incompletas.

con éxito combinar varias técnicas de animación de muñecos, teatro de sombras y formas tradicionales turcas con la narración oral. Una y otra vez el personaje principal, un narrador de cuentos encarnado en un hermoso títere de mesa —me recordó el construido por Armando Morales para *La república del caballo muerto*— intenta escribir algo sobre El Quijote, pero continuamente se queda dormido y en su sueño un niño, conocedor a su vez de cuentos, quiere contar su propia historia de manera diferente. Esto irá sucediendo varias veces y en todas ellas, cada vez que despierta y vuelve a soñar el narrador, una historia distinta aparece a través de un teatrillo de sombras. No solo el espectáculo propone cambiar la perspectiva del narrador y recolocarla en el niño-lector también narrador, sino que desde la propia concepción del montaje sus creadores nos proponen una revisión de su propia herencia titiritera.

Blanco, por la Compañía Teatral Catherine Wheels, de Escocia, fue otro de los montajes que despertó mucho interés en los asistentes. Dirigido a niños entre dos y cuatro años, el tema se centra en la aceptación de la diferencia, de lo otro, de la pluralidad y diversidad, cristalizándose por medio de una acertadísima visualidad y una historia comprensible, pero no por ello menos inteligente y atractiva.

En un escenario blanco están colocadas numerosas casitas para pichones. Igualmente, los dos personajes, dos amigos que se ocupan de cuidarlos, visten de un blanco impecable y todos los accesorios son del mismo color.

En el transcurso de los treinta y cinco minutos que dura el espectáculo, primero aparecerá un huevo rojo y luego, en todas las casitas, huevos de todos los colores. Uno de los cuidadores intentará ocultarle al otro lo que está ocurriendo, pero será imposible controlar la situación y, ante lo inevitable, ambos reconocerán que siempre les gustaron los colores. Al final, los actores harán volar papeles multicolores al público hasta cubrir el escenario blanco. En una Europa cada vez más xenófoba y más intolerante, el espectáculo llama la atención sobre este punto desde edades muy tempranas.

Open Circle, de Teatro Laboratorio Open Circle, de Lituania, dejó buen sabor en los espectadores. Ideado para adolescentes y jóvenes, sus creadores, todos noveles, partieron de improvisaciones que tomaron como referente sus propias biografías. En un aparente ejercicio de improvisación, espontáneo y abierto, cada actor implica a su compañero en la «representación» de un pasaje de sus vidas que fue importante en su adolescencia. Temas como el divorcio, la soledad, el abandono filial, el cuerpo, las primeras experiencias sexuales, las dinámicas de grupo en esas edades, las diferencias de clases y su impacto en las relaciones intrageneracionales, todo ello transmitido a través de magníficas actuaciones que oscilan entre la «actuación» y la «presencia». De ese modo, el espectáculo deviene ceremonia de iniciación en la vida y también en el teatro.

Cruzamos el Atlántico y de los tres montajes seleccionados del continente latinoamericano (uno de Argentina y dos de Brasil), me quedo ahora y siempre con *Concierto para rosas y espinas*, de la Compañía de Tijolo. Dos horas de espectáculo en portugués para un público mayoritariamente angloparlante no fueron obstáculo para la comprensión, el divertimento, la conexión y empatía con los brasileños. Compleja, potente y hermosa en su propuesta narrativa, en su visualidad, en la dinámica interna del montaje que incluía movimientos escenográficos cons-

tantes, música en vivo, interrelación con la audiencia, extensos monólogos, la obra rinde homenaje al centenario del poeta Patativa do Assaré, apenas conocido en Brasil. Su vida es el pretexto para ahondar en temas como la identidad y, en particular, las identidades de ese país, el conocimiento de la historia nacional, la densidad cultural y complejidad social brasileñas puestas sobre un escenario que toca tierra.

Y tocamos tierra, literalmente, a través de la tonalidad sepia del montaje, hecha de ladrillos y cencerros a nivel del piso, que hacen alusión a la gran sequía del norte brasileño, lugar de origen de Patativa, un poeta de pueblo, analfabeto y sabio, que trajo a mi memoria a Fernando González, el maestro espiritual del grupo colombiano Matacandelas, visto el pasado año en Mayo Teatral.

La palabra poética como sustancia vital para construir un espacio donde nación, historia y hombre se funden. Un juego de autorreferencialidad, en el que también se cruzan las ideas de Paulo Freire, pone a los actores como portadores de una revisión del pasado brasileño desconocido y verídico: la matanza y exterminio de la comunidad rural Caldeirão da Santa Cruz dos Desertos. Deseo mucho que el público cubano pueda compartir esta experiencia y *Concierto para rosas y espinas* no demore en visitar nuestros teatros.

Dedico algunas líneas a repasar un fragmento del teatro danés programado en el Festival. De él, dos propuestas que se complementan por su diversidad de lenguaje y por su ubicación en la muestra. La primera de ellas es de Teatro Batida, conocido grupo en Cuba gracias a su participación en varios festivales, giras nacionales y a intercambios sostenidos con agrupaciones del país. De su repertorio, recordamos *Overture*, *Grande finale*, *María Bonita* y *El maravilloso trío*, solo presentado en la ciudad de Bayamo hace dos años.

Esta vez, Batida se sumerge con fuerza en una abierta crítica al mercado y su repercusión en la sociedad. Sin abandonar el sello que distingue su

contexto danés. Mientras esto sucede, el ómnibus, a su vez, va marcando una ruta urbana a través de barrios de inmigrantes, acción que completa y le da un sentido al itinerario.

A partir de ahí, comienza a relatar historias de su familia, su llegada a Dinamarca, los trabajos de su padre hasta posicionarse, y su contacto frágil y reciente con su cultura luego de la muerte del abuelo. De repente, el chofer detiene el ómnibus porque un automóvil lo está persiguiendo, y constatamos que se trata de la novia danesa del guía, quien ha descubierto que este se ha comprometido, después de tres años de relación con ella, con una pakistaní gracias a un pacto familiar.

En este punto se produce el giro de la obra y comenzamos a ser testigos de ese enfrentamiento en el cual el tema de los inmigrantes, los conflictos ente la cultura que recibe y la que llega, es tratado desde una nueva perspectiva: la aceptación o negociación de/con la cultura y costumbres del país de acogida por parte del inmigrante y la necesidad de establecer, en el caso de sociedades de fuerte tradición religiosa, un diálogo cultural que pueda consensuar esas contradicciones, si es posible lograrlo. El «espectáculo» no descuida ningún detalle y se balancea entre un policiaco, el drama, la comedia y un *reality show* que vemos a través de las pantallas de los televisores colocadas al frente y en el pasillo del ómnibus. Todo un *performance* de la realidad, como su título lo indica, en el cual como «rehenes» estamos obligados a presenciar y a tomar partido. De ese modo, será imposible dar la espalda al asunto. Lo interesante es justamente «vivir» esa experiencia, ser parte de una problemática que es hoy uno de los puntos más álgidos de la agenda política mundial.

Como se observa, los organizadores del Festival, que asombrosamente pueden contarse con los dedos de las manos, lograron diseñar, pensar y concebir un espacio, primero que todo, útil, dinámico, jugoso en términos de calidad y «representatividad». En diez días, una parte latente, enérgica

trabajo relacionado con la música en vivo, técnicas clownescas, un trabajo colectivo que descansa en una partitura musical y gestual, en el humor y efectos, *Aleluya* nos presenta una conmovedora historia que pasa de situaciones cómicas a trágicas constantemente y que sondea las zonas más oscuras y complejas de la emoción humana hoy, ante la cada vez más invasiva acción del dinero y del mercado en la sociedad contemporánea. No escatima en sentimentalismos, y ambas partes de la sociedad, los poderosos y los desprotegidos, son desenmascarados. La aparición de un bebé en un banco cambiará las leyes con las cuales ese micromundo, cerrado y autónomo, funciona. No debe pasar inadvertido el hecho de que *Aleluya* integró, junto con otras obras danesas, el fragmento *off* ubicado en Cristiania, uno de los espacios urbanos de Copenhague más abiertos, dinámicos y atractivos por su multiculturalidad, inclusión y sentido de lo comunitario.

El segundo montaje, *Rehén: una historia en la realidad* por el Holbaek Teater, formó parte de la muestra oficial y tiene la peculiaridad de que transcurre durante un viaje en ómnibus. Primero que todo, se trata de una «experiencia» particular para el espectador. El pretexto del viaje es ir a una función teatral. El guía le solicita a una viajera que vaya filmando en tiempo real su intervención para que todos los presentes puedan escucharlo y verlo bien durante el recorrido. En el trayecto va mezclando la explicación de lo que se supone vamos a ver con sus vivencias personales, y, en especial, con su origen pakistaní en el

y diversa del teatro para niños y jóvenes trazó un grueso flujo humano entre Malmo y Copenhague. Era habitual cruzarse con los participantes del Congreso en las calles de ambas ciudades, en los trenes y guaguas a cualquier hora del día.

Una observación que no puedo pasar por alto: mientras que en ambas ciudades percibíamos señales del Festival —una larga banderola amarilla nos conducía a las distintas sedes, algunas de ellas muy intrincadas en laberínticas calles—, en las salas se echaba de menos la presencia de más niños y jóvenes, justamente el público al que estaban dirigidos los esfuerzos del Congreso y del Festival. Algunos argumentos explican que en la mayoría de las obras se hablaba en inglés o en los idiomas de origen; otros, los altos precios de las entradas (una de las más baratas costaba quince dólares). De todas formas, sigo creyendo que faltaron alternativas para aliviar esos obstáculos, como también se resintió, según escuché decir a algunos daneses, una mayor presencia de las actividades del Congreso en los medios de comunicación.

Del evento, la más importante y urgente tarea que resta es el re-posicionamiento del centro cubano de la ASSITEJ, que vuelva a tener la participación que ya había conquistado años atrás y que sea una vía efectiva —lo es, nunca dejó de serlo— para el intercambio con los teatristas del mundo. La Isla, como bien nos señalara la doctora Graziella Pogolotti en una de las ediciones de Teatro y Nación, son sus puertos.

Praga: una ración exacta de diseño*

Geanny García Delgado

La edición de 1987 de la Cuadrienal de Praga fue la última que vio una exhibición cubana de diseño escénico.

I

Desde que en 1967 se establece el evento, a partir del desprendimiento de esta disciplina de la Bienal de Sao Paulo, Cuba había participado en las ediciones de 1971, 1983 y 1987. Una serie de convenios en materia de cultura con otros países socialistas permitió que en las últimas dos ocasiones un equipo cubano llevara exposiciones nacionales. A diferencia de estas, la muestra de 1971 no fue seleccionada ni representada por cubanos.

La entonces Checoslovaquia, hoy República Checa, mantuvo especiales vínculos con la disciplina del diseño en Cuba. Profesionales de primera línea en este campo –Ladislav Vychodil, Ludmila Purkynová, Pavel María Gabor, Dimitri Kdrnoshka– no solo impulsaron la enseñanza del diseño escénico en la Academia y fuera de ella durante los 60, sino que también fueron origen y estímulo del nexo establecido en los años próximos con la PQ.¹

Aprovechando la diversidad de propuestas que este precedente formativo creó, y el hecho de que en ambas ocasiones un mismo equipo de trabajo –Jesús Ruiz como comisario– representara a Cuba, la exhibición en la Cuadrienal de 1987 apuntó a la buena salud del diseño escénico na-

cional, al recibir un diploma de honor del jurado. Estas albricias anunciaban el principio de una relación que, sin dudas, redundaría en beneficios para la escena cubana. Su seguimiento hubiera llevado al país hacia lugares insospechados en materia de diseño y artes escénicas en general.

II

Pero en 1991 la Isla ya no estaría representada en Praga. A causa del derrumbe del campo socialista y de la nueva posición política asumida por la República Checa en relación con Cuba, la posibilidad de participación de nuestro país en la Cuadrienal se redujo a cero. Este enlace imprescindible y casi único con el mundo se había roto, y se amputó el diálogo con las tendencias mundiales y los saberes más contemporáneos sobre la plástica escénica.

III

Después de una ausencia de veinticuatro años, Cuba es convocada a participar nuevamente en la Cuadrienal. El objetivo era el mismo: presentar una exhibición en la Sección de Países y Regiones, la más importante del evento.

Ciertas nuevas condiciones resultaban favorables a la reincorporación. Entre ellas, la experiencia de tres años en la curaduría de exhibiciones de diseño escénico acumulada por el equipo de trabajo de la Galería Raúl

* Para la elaboración de este texto han sido referentes las palabras de Graciela Fernández Mayo al catálogo de la exposición *El diseño sale del laberinto*, inaugurada en la Galería Raúl Oliva en marzo de 2010; la presentación y las fundamentaciones de las exhibiciones nacionales contenidas en el catálogo de la doceava edición de la Cuadrienal de Diseño y Espacio Escénico de Praga, 2011; así como dos entrevistas realizadas a Jesús Ruiz y a Cristina González Bécquer.

Oliva. También, la presencia en el nuevo equipo de Jesús Ruiz y Cristina González Bécquer. Pero, al mismo tiempo, un elemento esencial dificultaba y hacía casi imposible el proceso de reinserción: no existía –ni existe–, como hasta 1987, un convenio internacional con implicaciones de presupuesto destinado a la participación cubana en la PQ.

Esto afectaba directamente el proceso de concepción y realización de la muestra cubana, la cual –como toda muestra–, requiere no solo el concurso de una buena idea, sino también el de contundentes recursos materiales y técnicos. Había que tener en cuenta las dimensiones de la exposición, en cuanto a la cantidad de obras a exhibir y el volumen de los dispositivos de montaje; la posibilidad de reproducción gráfica de algunos materiales; el uso en la exhibición de tecnología digital, que podría haber suplido la cantidad de materiales físicos a mostrar. Por último, requería la transportación de numerosos objetos expositivos, recursos de montaje y, de ser posible, el envío de un representante de la exhibición. Por un momento, que duró varios meses, parecía que Cuba tampoco estaría en 2011 en Praga.

Varias puertas institucionales se tocaron en la búsqueda de un apoyo económico para la exhibición. De ninguna se obtuvo una respuesta alentadora.

IV

Cuando todo parecía perdido, los organizadores del evento decidieron asumir la mayor parte de los gastos de la participación. Actuaron, quizás, el conocimiento de la situación que vive Cuba, la discreta tradición de la Isla en la PQ y, por supuesto, un poco de suerte. A solo dos meses de la inauguración de la Cuadrienal debía organizarse toda la exhibición, detenida hacía tiempo, por carecer de un presupuesto.

Ahora bien, ¿cómo tener una muestra representativa del diseño escénico cubano contemporáneo restringida al espacio de un equipaje de bodega?

O, de manera derivada, dada la necesidad de conciliar una presentación decorosa y suficientemente abarcadora, con las limitaciones en el aspecto material de la exhibición, ¿qué tema expresaría las características del diseño escénico contemporáneo en Cuba?, ¿sobre qué aspectos del diseño se enfocaría la exhibición?, ¿qué creadores, qué obras serían lo bastante elocuentes para reflejar la complejidad de este particular proceso de creación en Cuba y el estado del diseño escénico en el país en el lapso comprendido entre 2005 y 2011 –período que abarcaría esta edición de la Cuadrienal–? Afortunadamente, como toda obra humana es la expresión de un criterio particular y de una verdad parcial, así también los criterios curatoriales de la exhibición no pecaron de universales. Se trataba, más bien, de seleccionar, evidenciar, clarificar un *discurso* particular sobre el tema seleccionado. Esto, de alguna manera, relajó la tensión que la situación imponía al trabajo.

Existen en el país tres generaciones de diseñadores, bien definidas y separadas aproximadamente por veinte años de edad. Esta diferencia se vuelve paradigmática por el peculiar desarrollo de los procesos de formación en la especialidad a partir de 1962.

La primera de estas tres generaciones, surgida del impulso dado por la Revolución al arte, abriría la enseñanza de la disciplina en el país. Los

maestros checos, junto a prestigiosos diseñadores cubanos como Rubén Vigón y sus primeros discípulos Raúl Oliva, María Elena Molinet, Salvador Fernández, Ramiro Maseda, Fernando Pérez O'Reilly y Raúl Martínez, contribuyeron a formar la primera ola de profesionales cubanos del diseño. De este primer alumbramiento surgieron –todavía dentro de la misma generación–, otros nombres como Eduardo Arrocha, Juan Tapia Ruano, Jesús Ruiz, Nieves Laferté, Gabriel Hierrezuelo, Miriam Dueñas, Guillermo Mediavilla, Diana Fernández, Carlos Arditi, Derubín Jácome, Graciela Fernández, entre otros.

La gran ruptura de este proceso de formación estuvo relacionada con la oscura política cultural llevada a cabo desde finales de la década del 60 hasta mediados de los 70: la «parametración» había llegado también a los dominios de la disciplina. En 1969 se produjeron los últimos ingresos al estudio de la carrera de Diseño en la Escuela Nacional de Arte, a raíz de la pérdida de creadores de primera línea del claustro docente y del irreversible desaliento y abandono de los maestros que quedaron. No sería hasta 1995 que se retomaría la formación de diseñadores como uno de los perfiles de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte (ISA).

En este lapso de casi treinta años entre un proceso de formación y

otro, se produjo un vacío que históricamente debía llenarse. Es por ello que surgió, desde la confluencia de saberes distintos, en los años 80, una nueva generación de diseñadores escénicos: Erick Grass, Manolo Garriga, Vladimir Cuenca, Alain Ortiz, entre otros pocos.

La relación profesional entre estas tres generaciones y su encuentro en el área formativa del Instituto Superior de Arte fue el tema seleccionado por el concepto curatorial para reflejar el panorama del diseño escénico cubano, o, por lo menos, en el ámbito de la capital. La exhibición emplearía un representante de cada uno de estos grupos, teniendo en cuenta su desempeño profesional en la escena nacional en el período comprendido entre 2005 y 2011, así como la vinculación de estos a la labor formativa en la Academia en ese mismo período. La muestra emplearía una obra de cada diseñador, con el fin de poner a dialogar las características, los modos de hacer de cada uno para establecer posibles relaciones a niveles formales y conceptuales.

No tan casualmente, de las generaciones mayores, solo dos diseñadores –los seleccionados– habían estado vinculados activamente en los últimos cinco años al ejercicio profesional y, de manera simultánea, a la enseñanza. Esto demostraba de antemano una pobre relación entre los dos campos y era probablemente

Maqueta de escenografía para *Los siete contra Tebas*, 2007



una de las causas del tímido y escaso diálogo en el ejercicio profesional entre los distintos saberes y valores generacionales. Sin embargo, el criterio de selección de los tres diseñadores estuvo basado, primeramente, en la elevada calidad de sus respectivos trabajos.

La exposición abordaría solo la escenografía, por ser este uno de los lenguajes visuales de la escena más complejos y resentidos en el teatro cubano, debido a causas materiales. El espacio, como contenedor del *performance* escénico, era también de los elementos privilegiados por la convocatoria de la presente edición de la Cuadrienal; de ahí también su selección. De modo que se exhibiría un proyecto de escenografía de cada diseñador. Citando el proyecto curatorial de la exhibición, la muestra quedaría conformada por «tres generaciones, tres diseñadores, tres obras que constituyen la porción exacta representativa de lo que en estas circunstancias le ha tocado aportar a la Isla en el panorama escénico mundial».

Jesús Ruiz (1943) fue seleccionado, de la primera generación, con su diseño para *Los siete contra Tebas* (2007, Teatro Mella), a partir del texto de Antón Arrufat. Sin dudas, esta puesta de histórica relevancia en el panorama teatral y artístico cubano, a causa de su texto dramático, también contenía criterios estéticos notables en la visualidad. En este sentido, ameritaba su selección el logro de una imagen metafórica y grandilocuente a partir de desenmascarar los artilugios propios de la realización teatral, en general, y de nuestros procesos de producción para la escena, en particular, en cuanto a materiales y modos de realización. En resumen, la construcción de una imagen teatral a partir de materiales como la madera, el cartón y el lienzo, para intentar sugerir la atmósfera derruida de la obra, pero sin la intención de camuflar o mimetizar los presuntos materiales originales.

De la segunda generación se seleccionó a Erick Grass (1966), con su diseño para *Carmina Burana* (2008),



FOTO: ERICK GRASS

presentada en el Auditorio Nacional de México por la compañía Danza Contemporánea de Cuba. Su espacio simbólico y descarnado se resolvía con elementos estructurales modulares muy contemporáneos y mediante el empleo de la tecnología digital; con ello, lograba sugerir un ambiente medieval basado en el interior de las catedrales góticas y crear nuevas espacialidades dentro de la escena. La magnificencia del espacio, creado con estos elementos, y la orgánica incorporación de nuevas tecnologías a la imagen escénica, hacían del espectáculo un perfecto candidato.

Valdría la pena mencionar que durante todo el proceso, la curaduría vaciló entre este y el diseño de escenografía para *Canto del pozo ciego* (2010, Sala-teatro El sótano), concebida a partir de la influencia de la obra del artista cubano de la plástica Duvier del Dago. Únicamente la no conclusión de esta escenografía, en correspondencia con el proyecto original, definió la selección a favor de *Carmina Burana*.

Egresado de los planes de formación superior en la especialidad de Diseño Escénico del ISA, Erick Eimil (1983) resultaría el exponente de la tercera y más joven generación de diseñadores cubanos. Su trabajo para *Flechas del ángel del olvido* (2009, Gaia Teatro de La Habana), por la profundidad conceptual basada en preceptos del minimalismo, y su resultante calidad estética, constituía un ejemplo excelente de un proyecto de diseño llevado a cabo por un recién graduado. En este caso, resaltaba la

aplicación metódica de los conocimientos adquiridos en la Academia, modulada por la búsqueda de una expresión personal.

El hecho de exponer solo tres maquetas —elementos seleccionados para representar el tema de la muestra— reducía considerablemente los requerimientos técnicos de la exhibición, así como su volumen. Los dispositivos de montaje se adaptarían al espacio, y tratarían de disminuir en lo posible sus dimensiones hasta caber en un equipaje personal. El resto de las necesidades materiales, imposibles de transportar desde Cuba sin que ello implicara un costo adicional, también serían suplidas por la Cuadrienal. Quedó así concluido el proceso de concepción y preparación material de la exposición cubana.



FOTO: ERICK EIMIL

Puesta en escena de *Flechas del ángel del olvido*, Gaia Teatro de La Habana, 2009

V

La exhibición definitiva resultó tal y como fue proyectada. Después de veinticuatro años de ausencia, Cuba ocupaba un espacio en la Sección de Países y Regiones de la Cuadrienal. Esta vez la presencia física constituía un elemento casi más importante que la calidad o la competencia de la muestra en relación con sus colindantes, sin dejar de lado que, por razón de las causas materiales, tiempo y falta de apoyo, no alcanzó los niveles que ameritaba una exposición nacional.

Por el camino azaroso de su llegada a Praga, la exposición cubana contaba apenas con un espacio residual, lo cual, contrariamente a lo que podría imaginarse, benefició el concepto de la muestra y le brindó una perspectiva visual privilegiada. El área estaba situada en un *mezzanine*, contaba con doce metros cuadrados de superficie y estaba limitada, en una de sus aristas, por una baranda que daba al piso inferior. De aquí se sostuvieron los dispositivos de montaje que soportaban las maquetas, y también el título de la exhibición. Las maquetas fueron buscando el espacio vacío detrás de la baranda, liberaron el espacio físico concedido, con lo cual la muestra cubana quedó totalmente suspendida –¿colgada?– en territorio de nadie. Esto fue particularmente notado por algunos visitantes, en

tanto que el resto de las exhibiciones nacionales construyeron pabellones que «ocupaban» y se asentaban en el espacio.

3CubanGen(e)rations fue el título que denominó la exhibición, en su doble función de contextualizar las obras mostradas y señalar el área de exposición cubana. La muestra quedaba conformada finalmente por las tres maquetas, el título y un monitor que proyectaba constantemente imágenes de las puestas en escena de las obras exhibidas.

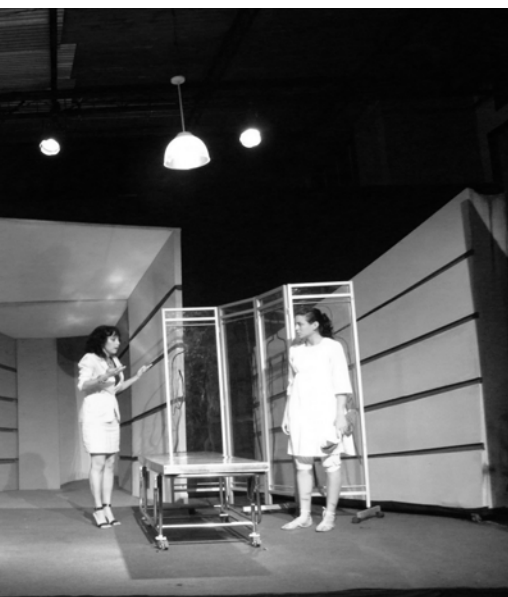
VI

Uno de los resultados obvios e inevitables de estar en la Cuadrienal, más allá del necesario cotejo con las exhibiciones colindantes, fue la comparación, en términos de diseño, de la realidad escénica nacional con el panorama escénico mundial. A primera vista, saltarían desde una óptica cubana nuestras limitaciones materiales en cuanto a variedad y cantidad, la utilización escasa y pobre de nuevas tecnologías, la carencia de trabajos con espacios escénicos menos tradicionales y creadores de relaciones distintas entre la representación y el espectador, la poca vinculación con discursos artísticos provenientes de otras disciplinas. Sin embargo, a partir de una observación más aguda de las propuestas extranjeras y de los criterios de otros expositores,

asomaron aspectos que afectan más profundamente a la visualidad de las propuestas escénicas cubanas.

La organización de la producción escénica es, probablemente, el proceso más dañado en este sentido. Hablar de ello implica mencionar la intervención y relación imprescindibles de partes humanas y materiales: la necesidad de un personal capacitado y especializado en cada una de las tareas que definen la producción; la renovación constante de los saberes específicos en función de los crecientes requerimientos del espectáculo contemporáneo, partiendo de la conservación y perfeccionamiento de las formas tradicionales; la investigación y búsqueda de nuevos materiales y la potenciación de las capacidades expresivas de los materiales existentes.

Entre ambas partes –humana y material–, el factor organizativo juega un papel primordial a la hora de estructurar la relación y optimizar sus funciones. En la Cuadrienal este factor fue especialmente visible en muchas exhibiciones nacionales, las cuales ostentaron la presentación de materiales –fotografías, videos– sobre los procesos de producción de espectáculos en los que era evidente una perfecta sintonía de todos los componentes, dada por el aprovechamiento máximo de los recursos económicos, materiales, técnicos y humanos. Destacaron, entre otras, la exposición austriaca, con su nuevo



Exhibición cubana en la Cuadrienal de Praga, Galería Nacional de Praga, 2011

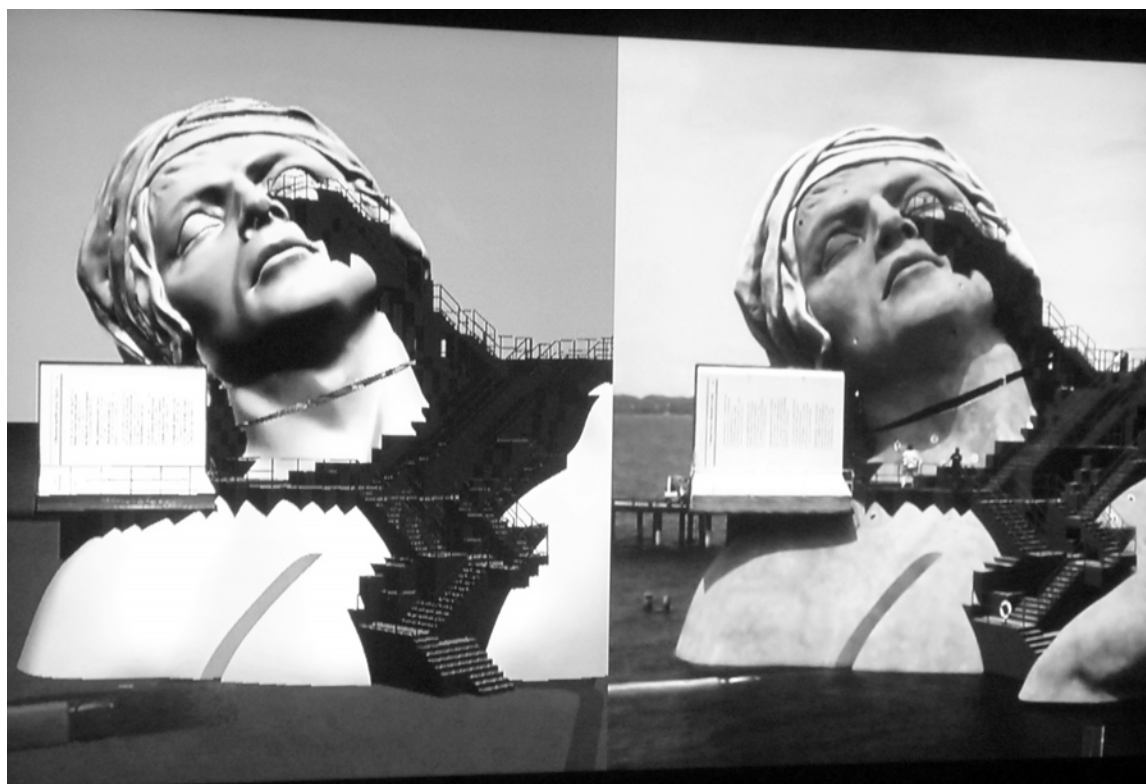
megaproyecto escenográfico para la ópera *André Chénier*, y la exhibición alemana con una obra presentada en la Ruhrtriennale, de marcado énfasis en la artesanía de la realización teatral. Ambas propuestas, más allá de sus colosales dimensiones y sus amplísimas disponibilidades materiales, mostraban, a raíz de esta misma complejidad, un diseño organizativo planificado hasta sus últimas consecuencias, que cuenta en primer lugar con el tiempo necesario para la producción y con los requerimientos humanos, técnicos y materiales imprescindibles para el cumplimiento de este cronograma.

Una de las consideraciones que le valió a la muestra nacional de Bra-

e investigador activo de la escena, proveedor de refugios sensoriales». También fue premiada la diversidad de soluciones relativas a lo escenográfico en intervenciones callejeras y en otros espacios públicos de interacción social, así como en *performances* socialmente comprometidos en la búsqueda de una relación más directa y productiva con el espectador.

Aun cuando un jurado representa y premia también un criterio particular y una verdad parcial, se perfila, viendo los galardones concedidos, un diseño escénico conducido principalmente por la investigación. En la Sección de Países y Regiones, por ejemplo, Canadá —en un espacio contiguo a la izquierda de la exhibi-

ción cubana— presentó un muestrario de tejidos realizados por el Departamento de Investigación y Desarrollo del Diseño de Vestuario, que pertenece al Cirque du Soleil. De la muestra resaltaba la diversa naturaleza de los materiales empleados, su ingeniosa fusión y el tratamiento aplicado a cada uno, muchas veces más dependiente de la destreza y el conocimiento que de la tecnología. Serbia, por su parte, mostró los resultados del proyecto *Displacements*, el cual experimenta la creación de imágenes holográficas animadas, reinsertadas en el espacio físico de una maqueta, a partir de la grabación de *performances* en vivo. Otra vez Brasil destacó con una tecnología de proyección, que



sil el otorgamiento del Golden Triga —máximo galardón otorgado por el jurado de la Cuadrienal a la mejor exposición— fue la exhibición de propuestas que tienen al diseño escénico como «un arte provocativo que establece una frontera oscilante entre lenguajes» (danza, circo, *performance*, videoarte, fotografía, instalación) y al diseñador como «un pensador

Documental sobre el proceso de diseño y montaje de la Ópera *André Chénier*. Exhibición nacional de Austria en la Cuadrienal de Praga, Galería Nacional de Praga, 2011

superpone a superficies tridimensionales existentes —sobre todo fachadas de edificaciones— imágenes virtuales también tridimensionales, con el fin de cambiar la apariencia original y convertir un espacio estático e inmovible en un verdadero espectáculo visual.

Son casi inexistentes estos procesos investigativos en relación con la



disciplina en Cuba, si se tiene cuenta que, en los últimos años, solo algunos espectáculos teatrales y danzarios –al menos en el aspecto material– han realizado exploraciones que tratan de establecer nuevas perspectivas de comunicación mediante el empleo de materiales no convencionales. Tales espectáculos han sido esfuerzos aislados que no tienen una continuidad en nuestro país y que quedan en el plano de la experiencia personal o de un pequeño grupo de creadores.

Si bien la PQ tuvo al diseño escénico y al diseñador como sus puntos centrales de enfoque, también se evidenció en muchas de las propuestas que el respaldo de la imagen se hallaba sobre una primera motivación: un concepto de dirección y de puesta en escena que estimula y provoca a la experimentación. El diseñador no es un artista independiente, sino que requiere de la figura del director para concebir su obra –a menos que en una misma persona se fundan ambas funciones–, de modo que su creatividad, así como la de todo el equipo de trabajo, está determinada por la amplitud de miras de la idea primigenia. En Cuba escasean, en la actualidad, puestas en escena que partan de procesos intensos de investigación a niveles formales, conceptuales, históricos, sociológicos, etcétera, lo cual se relaciona directamente con la débil concepción primaria de las obras. Sus visualidades, por tanto, tienden a mantenerse en niveles de resonancia acordes con esta idea, por ser la escena punto de confluencia, diálogo, relación y dependencia entre lenguajes y disciplinas. Esto es menos frecuente

en la danza contemporánea, donde el estudio del cuerpo y su movimiento crea nuevas formas de relación del espacio y de la imagen, en general.

Fue de notar, no obstante, a nivel comparativo y contando con la desarticulación histórica de la formación en la disciplina y con la profunda carencia de información actualizada sobre el tema, que nuestro país suma varios especialistas de competencia internacional, cuyas capacidades son demostrables aún –y más claramente– en la escasez material que rodea a la escena cubana. Esto es constatable cuando algunas de las propuestas escénicas que tienen lugar en la Isla responden a verdaderas necesidades y formas de una escena nacional, en similar pulsación con tendencias contemporáneas a nivel mundial. Esto sucede solo cuando desde la selección del texto y la concepción de la puesta se realiza una rigurosa exploración de las ansiedades, los anhelos y la historia del individuo-espectador cubano.

VII

Es por estas razones que la Cuadrienal podría y debería constituirse, otra vez, como ya lo hizo muy tenuemente este año, en la oportunidad perfecta para presentar al diseño cubano actual y a sus artífices en un terreno de intercambio, de diálogo imprescindible, teniendo en cuenta que su amplitud y prestigio la convierten en el evento internacional de mayor magnitud y reconocimiento en la materia. La posibilidad de volcar las experiencias presentes y futuras sobre los planes formadores del ISA y del Centro de Estudios del Diseño Escénico –espacio que ya ha comenzado a solidificar su presencia en el panorama disciplinar–, así como la de distribuirlas por sus vías de socialización, brindan una perspectiva idónea para revitalizar el diseño y el arte escénico cubanos.

Valdría la pena intentar establecer una presencia sostenida en la Cuadrienal, basada en la realización de una actividad nacional con similares características, con el objetivo de

propiciar el intercambio entre especialistas de todo el país. Que a partir de este encuentro se generen proyectos multidisciplinarios y otras iniciativas fundamentadas en la experimentación.

Valdría la pena también no permitir que un evento de marcada relevancia e interés nacional adquiera el tinte de una iniciativa y esfuerzo personal cuando en realidad no lo es. El apoyo institucional ampliado, su preparación y futura participación colectivas en el evento pudiera traer alientos nuevos, por ejemplo, al desarrollo de la disciplina en el área formativa, con la presentación de una exhibición no solo nacional, sino en la Sección de Estudiantes de la PQ, de cara a lo cual la exposición *El diseño sale del laberinto*, inaugurada en la Galería Raúl Oliva en marzo de 2010, podría ser un valioso precedente.

La PQ 2011, en su afán de «procurar inspiración, producir cuestionamientos y poner a disposición de presentes y futuras generaciones el amplio rango de posibilidades que el arte contemporáneo mundial ofrece a la escena» se establece también como espacio de autorreconocimiento. Sus influencias van más allá del arte escénico y de su imagen, para perderse en los límites de la identidad: *No inside or outside... at the still point of the turning world.*²

NOTAS

- 1 Desde aquí me referiré a la Cuadrienal de Praga por sus siglas en inglés: PQ. Esta es la identidad corporativa del evento.
- 2 Eslogan corporativo de esta doceava edición de la Cuadrienal de Praga, 2011. «Ni adentro ni afuera... en el punto exacto en el que se cambia el mundo»



Roberto Gacio de muy buena

Norge Espinosa Mendoza

El burgués gentilhomme, dirección artística de Jerome Savary, 1997

Resulta imposible, para quienes conocemos el teatro cubano, no haber estado alguna vez cerca de este hombre que ha paseado sus setenta años por las experiencias más diversas de la escena. Como un testigo de muy buena memoria, Roberto Gacio ha mantenido una fidelidad hacia el arte de las tablas que definitivamente lo convierte en referencia necesaria cuando de ajustar un dato, aproximar una fecha o rememorar alguna anécdota descacharrante se trate. Desde sus días en la Academia de Arte Dramático hasta estos, en los que aún se le ve en los ensayos, ha ido amasando esa serie de recuerdos que le permiten reclamar (a veces a voz en cuello, que lo he visto) su sitio en los espacios donde el teatro nacional quiera ser recuperado. Actor de sí mismo, dueño del personaje que es Roberto Gacio, con su teatralidad cotidiana, narra ahora aquí varios de esos pasajes en los cuales, a veces desde el coro y otras como antagonista o protagonista, nos muestra su rostro más teatral.

Gacio, aunque eres parte ya del mito de una Habana teatral, en realidad naciste en Camagüey. ¿Cómo, de qué manera descubres el teatro, aquí o allá?

Nací en Vertientes, Camagüey, pero muy pequeñito ya me trajeron para acá, para La Habana. Mira que he hablado de esto con las personas del Festival de Camagüey, a ver si me nombran hijo adoptivo o me dan la placa Avellaneda, pero no pasa nada con eso. Tú que tienes contactos con esas personas, trata de ayudarme, a ver si me tienen en cuenta, chico. Mi abuela era muy amante del teatro, de la radio; era una ferviente admiradora de la gran Esperanza Iris. Mi abuela encendía el radio por la mañana, y prácticamente no lo apagaba hasta la hora de acostarse. Y ya tenía mucha afición a leer las revistas de farándula de aquella época, y a los catorce años sabía qué era una primera actriz, un actor característico, y admiraba a Violeta Jiménez, Gina Cabrera y otros grandes nombres de la época. El cine fue también una gran influen-

cia, y vi muchos shows de variedades en el Payret y en el antiguo Warner. Pude ver los de Tin Tan y Marcelo, las Dolly Sister, Antonio Molina, los Chavales de España, y los de Tropicana, cuando se llevaban al Teatro Encanto.

Pero en el 54 se estrenó *La ramera respetuosa*, que era un montaje que tuvo mucho éxito y en el que los actores salían en ropa interior, algo escandaloso para ese tiempo. Y así supimos de esa otra clase de teatro y empezamos a ir a ver lo que ponían en las salitas. Fui yendo a Talía, a ver *La vida privada de mamá*; vi *Fiebre de primavera*, la última obra que hizo Rita Montaner, y en Prado 260 *El caso de la mujer asesinadita*, con Adela Escartín. Un día que fuimos a esa sala se había suspendido la función, cruzamos a Prado III donde estaba Teatro Prometeo, y ahí vi *El difunto señor Pic*, donde me quedé impactado con las actuaciones de Berta Martínez, Ernestina Linares y Manolo Pereiro. Ahí encontré el soplo de la verdad artística, y conocí el teatro de Morín, que era un gran director y le decía «monstruo» a todo el mundo.

¿Es de ese impacto que proviene la decisión de estudiar teatro? ¿Cómo te acercaste a la Academia, y qué encontraste en ese importante y no siempre recordado centro de estudios?

o: un testigo a memoria

Llego a la Academia de modo muy coyuntural. En un programa que se llamaba *Con la manga al codo*, y en el que se hacía crítica, también de teatro, con cierta honestidad, anunciaron que la Academia Municipal de Arte Dramático abría su convocatoria para becas de actuación. Y sin saber nada ni conociendo a nadie me dije: voy a ir. Me inscribí, me dieron una hojita con un texto largo de *Un enemigo del pueblo*, y el monólogo de Bruto en el *Julio César* de Shakespeare. Me aprendí el monólogo y fui al examen, donde estaban Mario Rodríguez Alemán y otros profesores. Empecé a hacerlo, y yo, que era muy tímido, me dejé llevar por el tono del discurso y alcé la voz de una manera que a mí mismo me asombraba. Y me aprobaron.

Ahí podían estudiar personas desde los dieciséis años hasta los cincuenta y pico. Las clases empezaban a las siete de la noche, en 23 entre 4 y 6. Recuerdo a Héctor Quintero, a Nelson Dorr, Ulises García, Jorge Losada, Ramón Ramos (quien dice que empezó a los trece y nosotros siempre nos reímos mucho de eso), y Celia García. Tuve excelentes profesores, como ese maestro del diseño que fue Andrés García, y Roberto Fandiño, José Antonio Escarpenter, Mario Rodríguez Alemán y a Mario Parajón, quien me dio Shakespeare. Marisabel Sáenz me dio teatro en verso, y conmigo era muy amable siempre; me fue mejor con ella que con Ramonín Valenzuela en el primer año. En el segundo ya hice el examen de la Asociación Cubana de Artistas, y en el tercero Roberto Garriga se empeñaba en sacudir a la gente, y Cuqui Ponce de León nos dio un seminario de Stanislavski, porque la aprobaron a ella para hacer esto y no

a Adolfo de Luis, quien sabía mucho más, y fue un amigo y profesor al que le debo mucho.

Ya a inicios del 59 supe de la Academia de Teatro Estudio, donde se aplicaba la técnica stanislavskiana, que era lo más moderno, y pasé como un mes por allí, pero había que pagar y no tenía cómo. De lo aprendido en la Academia todavía me acompaña el inmenso amor al teatro, y la ética, porque esa gente ganaba un sueldo risible y se entregaba a aquello; una ética que a mi modo de ver se ha perdido bastante. Y, por ejemplo, en lo técnico creo que si dominas el buen decir eso es algo que te acompaña para siempre. Ahí se cuidaba mucho la entonación, la dicción, la fonética, y luego cuando he ido a talleres con maestros como Eugenio Barba he visto que él también se ocupa de esos aspectos.

Tuviste la oportunidad de experimentar, desde esos estudios, el tránsito que el país mismo conoció con el triunfo revolucionario. ¿Qué terminó para ti con el fin de tu paso por la Academia y qué nuevas opciones despertó ante el graduado Roberto Gacio ese tiempo en revolución?

En el año 61, cuando terminamos la Academia, nos dieron un curso para ver si queríamos ser instructores de arte, pero qué va, lo mío era ser actor. Se creó el grupo Ismaelillo, que trabajaría para los niños sin títeres, y a mí me gusta trabajar para ese público aunque hace mucho que no lo hago. Me presenté y ahí estaban Jorge Lozada, Idalia Anreus. Hicimos *La mazorca imprudente*, de Julio Riera, en la que interpreté al malvado, al Gorgojo Feroz. También hice obras de Lina de Feria, y conocí a los miembros del grupo El Puente, que te los encontrabas en la Biblioteca Nacional, en la Rampa, o te cruzabas con los que estudiaban en el Seminario de Dramaturgia; fíjate cuántas cosas ocurren en esa época.

Todos los teatristas íbamos a ver lo que hacían los otros, íbamos a las exposiciones. Yo veía en Marianao las obras de Teatro Estudio, y en la cineoteca, que ahora está vacía de

teatristas. Pero también quería hacer teatro para adultos, y ya en el 62 empiezo en obras como *Mefistófeles*, en el Teatro Experimental que dirigió Rine Leal en la sala Las Máscaras, después de que Andrés Castro se va de Cuba. Me integré a un curso que Julio Matas dio en la Casa de las Américas, y trabajé en una obra de Ignacio Gutiérrez que se llama *La inundación*. En el Festival de Teatro Latinoamericano aparecí en *El pescado indigesto* de Manuel Galich, y en *La verdad sospechosa* de Alarcón, que también dirigió Julio Matas, con Ana Viña, Miriam Learra y Laura Zarrabeitia, una actriz camaleónica. En el 63 Adolfo de Luis quiso contratarme pero no pudo, y seguí trabajando en la sala Tespis y en obras como *La dama boba*, *El velorio de Pura*, de Flora Díaz Parrado, y hasta hice coros en *Fuenteovejuna*, porque yo vi aquello y quise participar en un montaje tan grandioso, después de haber estado en el estreno mundial de *Aire frío*. Lo hice «al toro», como se dice, porque no sabía los movimientos, pero ahí conocí a Lilian Llerena y a Raquel, quien ya me había dado clases en un seminario del grupo Ismaelillo, porque todos los grupos tenían seminarios que en algunos casos llegaron a ser muy importantes. En el 64, cuando ya pude entrar al Milanés, con Adolfo de Luis, hice personajes en *El conde Alarcos*, *La fiebre negra*, *Historias para ser contadas*, y una obra de Emilio Carballido. Y en esa me ven varias personas de Teatro Estudio, y deciden contratar a tres actores, y yo estaba entre ellos.

Entré a Teatro Estudio haciendo *El perro del hortelano*, y de inmediato empezamos a ensayar la segunda puesta de *El alma buena de Se Chuan*, de la cual recuerdo muchas cosas de Raquel Revuelta, Flora Lauten, y también recibí impulso de personas tan valiosas como Berta Martínez, el propio Sergio, quien elogiaba mis aptitudes para personajes genéricos y característicos. No puedo olvidar un montaje como *La vuelta a la manzana*, de René Ariza, con aquella visualidad *op art*, y ese espectáculo fue el que me impulsó a irme a Los Doce, a buscar otras cosas, otra impronta en esa

aventura que podía ayudarme en mi desarrollo.

Tus memorias pueden dar nuevos matices a ese pequeño mito que poco a poco se va revelando más. Los Doce, en el cual entraste y permaneciste durante su primer período, apuntaban a cambios de cierta radicalidad en aquel momento teatral cubano. Empiezas pero no terminas. ¿Qué le ocurrió a Gacio en y después de Los Doce?

Acababa de pasar un taller que dio Adela Escartín en Teatro Estudio a los actores menos experimentados, y tenía dudas acerca de si seguir o no en la actuación, pero ella me dijo: «tú eres un actor». Los Doce fue importante para mi vida, profesional y personal, porque me sirvió de terapia, me ayudó a librarme de muchos prejuicios, muchos traumas. Puse toda mi existencia en eso: estuve un año sin ir a Coppelia a tomar helados, me esforzaba en hacer todos los ejercicios acrobáticos, llevé una dieta extraordinaria, y también me desarrollé mucho intelectualmente, algo que luego fue un estímulo para irme a estudiar a la Universidad. Recuerdo que íbamos a ver los espectáculos de los demás con un aire de superioridad, muy propio de la gente joven, como si todo eso fuera poco importante. Di clases de folclor, discutimos textos marxistas y filosóficos; las clases que daba Tomás González parecían locas pero eran muy estimulantes. En el primer momento estuvo al frente Julio Gómez, hasta que se retiró y entró Vicente. Empezamos a ensayar un *Don Juan Tenorio* que partía de textos fragmentados, que llegaba a las esencias, pero que no tuvo apoyo por parte de los demás, aunque hubo improvisaciones muy buenas y llenas de verdad con José Antonio Rodríguez o Carlos Pérez Peña. No terminé ese proceso porque Vicente me pasó al grupo de los que solamente hacían el entrenamiento y me quitó de la obra que estaba montando, y eso me molestó mucho y no volví más. Después, al cabo de los años, me contó Michaelis Cué que Vicente Revuelta le dijo que había cometido un error conmigo, y luego, cuando yo hice *Los*

siervos de Piñera en Camagüey con Teatro de la Luna, Vicente cruzó la calle para felicitarme.

Los 70 son un capítulo obligado que poco a poco deja de ser una nota al pie. A ti te sorprenden en Teatro Estudio. ¿Qué se respiraba y qué no durante ese tiempo en el más importante de los grupos cubanos, y en tu propia vida?

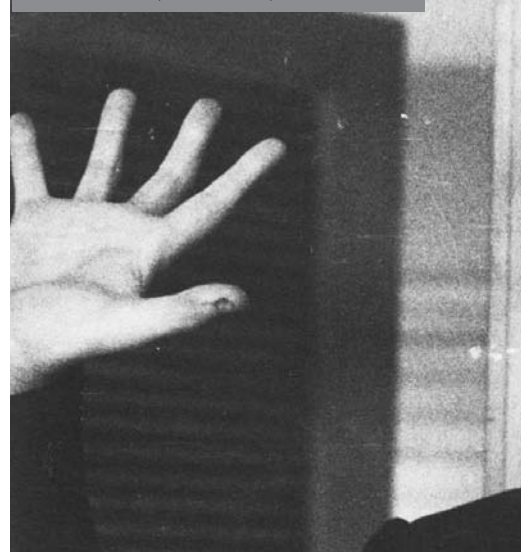
De ahí regresé a Teatro Estudio y trabajé con otros directores, como Rebeca Morales, y con Erdwin Fernández y Raúl Eguren en *Memorias de Fermín*, una obra basada en el fusilamiento de los estudiantes de medicina, donde me dieron un rol dramático que disfruté mucho. Pero ya no era el mismo grupo después de Los Doce. Había muchos directores, se había perdido una línea como la original, lo sentía no como un taller sino como una compañía más en la que ibas a trabajar, aunque siempre disfruté mucho estar en los coros de Berta Martínez, con la que siempre he tenido afinidad.

En el 72 llegó la parametración. El segundo día recibí el telegrama, y fui a la entrevista con Armando Quesada, y le dije que yo era trabajador de avanzada. Se formó algo tan grande que en el ambiente estaba la idea de que eso no se iba a quedar así para siempre. Nancy Morejón llegó a decirme que no me preocupara, que de eso se estaba hablando ya hasta en el extranjero, y que se iba a solucionar todo. Pero recuerdo un momento muy desagradable en que nos llamaron a una oficina en la Habana Vieja para ofrecernos los nuevos trabajos, que eran de sepulturero, o de barrendero o en la agricultura, y nos acompañó Ana Viña, de la cual no puedo hablar sin emocionarme, quien nos defendió. El consejo de trabajo de Teatro Estudio había votado a mi favor, y como Giraldo Victoria, quien era la persona a la que mandaban a las reuniones, no asistió a la mía, le gané por no presentación.

Por esos días abrieron también los cursos en la Universidad, y varios decidimos estudiar para obtener un título. Por ahí pasaron Doris Gutiérrez, Mirtha Ibarra, Gaspar González,

Maritza Rosales, Mariana Rodríguez Corría. Yo, junto a Othón Blanco, fui llamado para una entrevista, que me hicieron Carlos Martí y Rogelio Rodríguez Coronel. Ahí nos preguntaron si nosotros estábamos parametrados y qué creíamos de aquello. Les dije que me parecía una injusticia, y que estaba seguro de que la Revolución tendría que resolverlo porque era una medida muy arbitraria que iba en contra de personas que habían demostrado ser buenos trabajadores. Salimos de allí y nos encontramos con Armando Suárez del Villar, quien nos recomendó ir a ver a Raquel inmediatamente,

A la diestra de Dios padre, dirección artística de Vicente Revuelta, Teatro Estudio, 1967



y ella llamó a Mirtha Aguirre, quien estaba al frente del Departamento de Letras, y ordenó que a los aspirantes al curso de trabajadores no se les hiciera la entrevista, que bastaba con una carta de sus centros de trabajo. Raquel nos dio la carta y así pudimos entrar.

Curiosamente, en tu vida aparece una y otra vez la voluntad de estudios. Del alumno ejemplar que quisiste ser en la niñez, has pasado por la Academia, luego por los talleres de formación actoral, de ahí a la Universidad y aún hoy sigues estudiando cuando aparece un maestro que pueda interesarte. Ya casi graduado de la Universidad, sin

embargo, pasas a Teatrológia en el ISA, de cuya primera graduación eres un miembro que sobrevive y pervive. Háblame de ese tránsito, y de cómo logran un acuerdo el Gacio actor y el Gacio crítico.

Estaba ya en el cuarto año de la Universidad, y en ese momento me llama Adolfo de Luis y me dice que iba a abrir la especialidad de Teatrológia en el ISA. Yo había hecho con él la asesoría de *La esclava* y *Lo que dejó la tempestad*, y él sabía que a mí me gustaba estudiar, y que tenía criterios sobre las cosas de una puesta en escena. Mucha gente muy cercana me



recomendó que dejara los pequeños papeles que estaba haciendo en Teatro Estudio, en *Galileo Galilei*, porque la carrera se me había hecho agua. Quizás debí haber dejado Teatro Estudio mucho tiempo antes. Hice trámites para pasarme al Rita Montaner, pero no fue posible. Tito Junco me quiso asumir en el Grupo de Teatro Cubano, pero yo tuve la claridad de saber que esos colectivos no iban a durar mucho. Y aunque ya estaba al pasar al quinto año de la carrera, que era de tres asignaturas nada más, me decidí porque pensaba que desde mis conocimientos de actor podía aportar algo a la crítica. Eso fue lo que le dije al ruso famoso, y a Rine Leal, quien

era el que me hacía las preguntas. Entré en el tercer lugar. El primero fue Freddy Artilles, el segundo, Carlos Espinosa y el tercero, yo, de trece en total, y nos graduamos ocho. Tuve que hacer una carta en la escuela de Letras para que me pasaran al curso de adultos porque tenía trabajo en las noches, y me aceptaron porque tenía buen currículo. En el último año de Letras tuve a profesores como Retamar, Max Figueroa y Mercedes Pereira. Siempre tuve mucha inclinación a las Humanidades, siempre pensé estudiar Filosofía y Letras, y decía que iba a ser profesor de Historia. La actuación llegó porque me gustaba: fui a hacer la prueba y me dejaron estudiarlo. Pero me costó mucho dejar la timidez, mucho trabajo. También me fui opacando, porque me afectó el no tener personajes de mucha importancia. Creo que no vine a dejar del todo la timidez hasta que llego a mi segunda vuelta, con Raulito Martín.

Recuerdo, ya lo he dicho alguna vez, las carcajadas estentóreas de Roberto Blanco, provocadas por tu caracterización en El flaco y el gordo de Piñera, durante una representación de esa pieza dirigida por Raúl Martín en la sala del Guiñol. Tu encuentro con este joven director ha sido un nuevo impulso que sé que agradeces. ¿Cómo logró convencerte para que regresaras al escenario?

Estaba decidido a no actuar más, pero un día me llamó Nelson Dorr para que hiciera un papelito, y luego Huberto Llamas también me embulló a seguir, pero eso lo hacía como un entretenimiento. Cuando pienso volver es cuando conozco a Raúl Martín, en las funciones del Ballet. Una vez le dije que si pensaba algún día dirigir algo que me llamara; y cuando fue a hacer *El flaco y el gordo*, me llamó. Al principio le dije que no, que buscara a José Raúl Cruz. Pero luego accedí y me aparecía en los ensayos, y a veces decía que no, que iba a seguir y me iba, pero acababa regresando. Me dije que los teatrólogos jóvenes que me conocían no me podían ver haciendo algo mediocre, y me esforcé. Y cuando estrenamos salí

muy bien parado. Fue mucha gente a felicitarme, como Roberto Blanco, quien me escribió una nota que tengo guardada. Y con Raulito hice un papel corto en *La fábula del insomnio*, y el Agamenón de *Electra Garrigó*, que primero lo hizo Fernando Hechavarría. Y fui parte del elenco de *El burgués gentilhomme*, que dirigió Jerome Savary. Me divertí muchísimo. Y en el Festival de Teatro de La Habana hicimos *Los siervos*, en 1999. Con ese estreno tuve un ataque de pánico, porque estrenábamos en un festival, que no es recomendable. Y decía: «yo no puedo, yo no puedo»; pero Déxter Cápiro me animó y me sacó de aquel trance.

Para mí las etapas más importantes han sido la de Adolfo de Luis y la de Raúl Martín. Con este tuve un crecimiento en mis posibilidades que no había experimentado. Cuando aparecí en el mundo profesional, se hacía un teatro muy psicológico y, según dice Rubén Sicilia, yo tengo mayor facilidad para la farsa, para la máscara, lo cual no niega la parte interna del trabajo del actor, porque hay que tener credibilidad y procesos internos, pero estoy más cerca de eso que se llamaría el «teatro teatral». Raúl trabaja lo interno siempre, pero insiste en la coreografía, en la proyección hacia fuera del personaje, un poco a lo Roberto Blanco, a su propio estilo, y me sentí muy cómodo con él.

A la vuelta de tus setenta años, has sobrevivido a pérdidas y despedidas, y has logrado aplausos y el cariño de no pocos. Contaste parte de esa larga vida en el Monólogo de Casio, que escribió Edgar Estaco sobre tus propios recuerdos y estrenó Teatro del Círculo. Has vuelto al cine tras algunas experiencias en los 60, y ya se te anuncia en tu primera telenovela. No parece poco para tus setenta años.

El Monólogo de Casio parte de una entrevista que me hizo el autor, donde yo conté mi vida y milagros. Creo que más no se puede contar. Luego Estaco tomó el espíritu de lo que le narré y agregó otras para darle variedad, manteniendo elementos que sí pertenecen a mi biografía,



como la mención a alguien que me fue muy querido y del cual evoco su fallecimiento. Fue muy interesante porque creo que en el monólogo el actor debe revelar su vida, aunque no sea un texto autobiográfico. Tienes que encontrar cómo confesarte en un monólogo, y ahí había mucho de confesión. Pedro Ángel Vera, como director, me trabajó hasta el detalle, con mucha dedicación. Trató de obviar o disminuir el tono de comedia, para preservar el drama y el trabajo de honestidad artística, que le pareció más interesante. Fue muy minucioso, a partir de mis vivencias; en ese sentido creo que sí hubo una dirección a fondo.

En el cine había trabajado en *La muerte de un burócrata*, de Titón; y en *El bautizo*, de Roberto Fandiño, que es una comedia deliciosa. Y en *Lucía*, y *El otro Cristóbal*. Más recientemente aparecí en *Roble de olor*, *El ojo del canario* y *El viajero inmóvil*, de Piard, quien me ha dado buenas oportunidades. Cuando llegué al casting de *Roble de olor*, Rigoberto López me dijo: «Este hombre come mucho». Y le respondí: «Yo también». Entonces me dijo: «Pero este hombre es muy irónico». Y yo insistí: «Y yo también». Acabé convenciéndolo para que me diera el personaje. Y, sí, estoy grabando la nueva telenovela del *Chino Chiong*, *Santa María del Rosario*, haciendo el mayordomo de la mala de la trama.

Tu memoria es privilegiada porque atesora imágenes y momentos de lo mejor del teatro cubano de las últimas cinco décadas. Para finalizar quisiera pedirte que mencionaras aquellas que, a manera de ráfagas, te acompañan, desde los primeros días de tus visitas a las salas, hasta el día de hoy.

He estado al inicio de muchas cosas, y he fundado algunas. Fui parte

de la primera graduación de teatros del ISA, del primer curso de trabajadores de la Universidad de La Habana. Ensayé con Morín, estuve en el grupo Milanés, en Los Doce, en Teatro Estudio. No puedo olvidar el boom cultural de los 60, al que me alegra haber pertenecido. Teníamos escaseces de todo tipo, pero había un amor y una entrega inolvidables. La Revolución dio todos los recursos para esa eclosión. *Fuenteovejuna* era un montaje telúrico, que imantaba a todo el que estaba ahí; era bueno a todo nivel. *La Madre Coraje* de Raquel y Berta Martínez, inenarrables. *El círculo de tiza caucásico*, que dirigió Ugo Ulive, quizás demasiado largo, pero de una espectacularidad increíble, con Herminia Sánchez y Roberto Blanco. De *La noche de los asesinos* recuerdo una dinámica, una manera nueva de utilizar el espacio, de aprovechar los momentos que en cada noche ellos dejaban abiertos para la improvisación, y es de ahí que viene todo ese camino experimental en la escena, que llega hasta Nelda Castillo y que motivó a mucha gente, como a Pepe Santos. Hubo muchos que partieron de esa influencia, y recuerdo que Guido González del Valle hizo un espectáculo que se llamaba *Juego para actores* que tenía mucho de danza teatro, regido por la fisicalidad, y el cuerpo estaba en primer plano, y donde Alicia Bustamante decía un texto de Virgilio Piñera que jugaba con las palabras: «todo eso empezó con *La noche...*» En esa época había un éxito clamoroso del Guiñol Nacional al cual acudían todos los intelectuales, y estaba Roberto Blanco con *Divinas palabras*, un montaje extraordinario, y ya Berta había dirigido *La casa vieja* y se probaba como una magnífica conductora de intérpretes; luego vendría su *Don Gil*, y la *Bernarda* y todo el ciclo lorquiano. En los 70

llega *Las tres hermanas*, de Vicente, con una versión muy problematizadora de lo que había logrado el país hasta ese entonces, con muy buenas actuaciones. Y está el Teatro Escambray, y empieza el Teatro Nuevo, que curiosamente con esa dramaturgia no convencional, basada en testimonios y otras experiencias, va a impulsar a los actores de los 80. En esa década llegan Raúl Alfonso, Salvador Lemis, Joel Cano, Rolando Tarajano, y aparece Víctor Varela, del cual al inicio estuve escéptico, pero cuando vi *La cuarta pared* me di cuenta de que ahí estaba la necesidad de conectarse con aquel camino experimental que había sido parametrado. Flora Lauten crea el Buendía, que es un teatro de imágenes que lo fusiona todo, lo aprendido con Eugenio Barba y otros maestros latinoamericanos, para hacer un teatro provocador y muy cubano. En los 90 están los talleres de la EITALC, y están los alumnos del Buendía, como Nelda Castillo, a la que le digo siempre que la admiro tanto, y ella se lo toma un poco a broma, pero es verdad, porque es una mujer muy seria, muy consecuente con su experimentación y con lo que dice su teatro de laboratorio. Carlos Celdrán retoma la línea stanislavskiana y realista aunque más bien me gustaría decirle neorrealista; Raúl Martín hace un teatro coreografiado, más *light*, que viene de Roberto Blanco pero que tampoco es lo mismo. Y hay alguien que no se parece a nadie, que es una célula en sí mismo, y es Carlos Díaz, con su androginia, su barroquismo, su transgresión constante, capaz de darle un viraje insólito a cada obra. Es mucho lo que recuerdo, y tengo miedo de que se me olvide algo. Es que he estado al inicio de muchas cosas y son muchos las imágenes. Dime la verdad, ¿yo he estado bien en la entrevista? ¿Tú crees que me haya quedado bien?

Apuntes en la intersección llamada Teatro: Bertolt Brecht y Vicente Revuelta*

* Resumen de su Trabajo de Diploma en Teatrolología, defendido el 18 de junio de 2011 en el Instituto Superior de Arte.

Yoimel González Hernández

Vicente Revuelta y Bertolt Brecht son dos nombres estrechamente vinculados en la historia del teatro cubano. Es cierto que fue una relación corta, de apenas más de cinco décadas; sin embargo, su brevedad en el tiempo estuvo acompañada por una intensidad y madurez pocas veces encontradas entre un director y un dramaturgo. Gran número de directores cubanos han asumido el reto de llevar a la escena al menos una de las obras brechtianas: Nelson Dorr, Helmo Hernández, Mario Balmaseda, Miriam Lezcano, José Milián, Carlos Celadrán, entre otros. Vicente Revuelta es, con todo, el introductor en la Isla y el más (in)fiel discípulo cubano del maestro alemán.

Él ha hecho de la dramaturgia brechtiana no solo un campo de experimentación artística de innegable trascendencia para el teatro cubano —que incluye el lenguaje de la escena y el trabajo con los actores—, sino también una rica cantera de personajes que el actor Vicente supo defender sobre las tablas con maestría, al punto de convertirlos en mito. La coherencia de su carrera como director y la recurrente visita a textos brechtianos son realidades más que suficientes para descubrir las intersecciones, los puntos de contacto entre Vicente y Brecht.

¿Quién es el Vicente que hace irrumpir en la Cuba de 1959 la dramaturgia brechtiana? Para ese entonces ya había tenido la experiencia de vivir el teatro por dentro de la mano de Modesto Centeno y Francisco Morín en la Academia de Artes Dramáticas. A través de Adela Escartín y Andrés Castro había entrado en contacto con las técnicas actorales de Stanislavski y en 1951, en Europa, conoció el marxismo y leyó por primera vez una obra de Brecht: *Madre Coraje y sus hijos*. Si la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo fue el espacio más importante de ejercicio del compromiso y la investigación luego de su regreso a Cuba, es con la creación de Teatro Estudio en 1958 que se radicalizó la práctica artística y teatral de Vicente. Más tarde, en el turbulento París de 1967, el contacto con el Living Theatre en el Festival de las Naciones fue el punto culminante en la configuración del horizonte utópico que tiene el teatro para Vicente: «el sentido de unión, de familiaridad, de trascenderse, de quitarse las máscaras».¹

Desde los momentos iniciales de su trabajo artístico Vicente se mostró inconforme con el teatro como «modo de vida» y más adelante, ya en Teatro Estudio, se resistió a las barreras que la profesionalidad le ponía para lograr su ideal artístico y ético de búsqueda permanente. Vicente es también un artista signado por los constantes rompimientos: con San Alejandro en 1947, con la Academia Municipal de Artes Dramáticas en 1949, con Las Máscaras para ir a Europa en 1951 y con Teatro Estudio para unirse a Los Doce en 1968. A través de estos y otros momentos es posible encontrar puntos de crecimiento, maduración artística y radicalización del compromiso y el ejercicio crítico de la profesión.

De esa etapa de formación es necesario señalar la capacidad para beber de fuentes teatrales diversas y trascender a esquematismos en el uso de estas. Stanislavski y Brecht aparecen en su vida casi al unísono y, lejos de perpetuar los supuestos conflictos entre las teorías de ambos maestros, él supo conciliarlas y sintetizarlas a lo largo de su vida. También resulta revelador cómo el aprendizaje «teórico» va modelando tanto su desempeño como actor y como director. El conocimiento de la dramaturgia y la teoría brechtiana constituyeron un punto de giro importante en la carrera de Vicente Revuelta. El sentido social del teatro y la capacidad de dialogar críticamente con los espectadores, además de todo el arsenal técnico que identifica el teatro épico, constituyeron aportes fundamentales para el teatro cubano a partir de 1959 y para la vida del director.

Dos caminantes en la intersección llamada Teatro

Es recurrente el encuentro sobre la escena entre Vicente Revuelta y Bertolt Brecht: tres estrenos en Cuba y ocho textos del alemán dirigidos por el cubano. La trayectoria de Vicente está marcada constante y regularmente por la dramaturgia brechtiana, pareciera que como un intento de ir probando los hallazgos descubiertos en los sucesivos encuentros. A partir de 1959 se encuentran los saberes de ambos artistas sobre las tablas de la Isla: *El alma buena de Se Chuan* (1959 y 1966), *Los fusiles de la madre Carrar* (1960), *Madre Coraje...* (1961 y 1973), *Galileo Galilei* (1974 y 1985)² y *Café Bertolt Brecht* (1998).

Resulta sorprendente la vuelta de Vicente a los mismos textos. *El alma buena...*, *Madre Coraje...* y *Galileo...* son ejemplos de esto. En cada segundo montaje de estos textos Vicente da rienda suelta a su creatividad y revisa los presupuestos del montaje anterior. Al repetir parte del elenco, incita a que también los actores estudien los hallazgos realizados a partir de los cambios introducidos y de la confrontación activa con los colegas que no habían participado en las primeras versiones de las obras.

La maduración de Vicente Revuelta como director está influenciada directamente por su diálogo con la dramaturgia y la teoría de Brecht, y sus propios principios dramaturgícos y de dirección se fueron modelando con el paso del tiempo hasta sus últimas puestas en escena, en 1998: *La zapatera prodigiosa*, de Federico García Lorca y *Café...*, el último de los encuentros entre ambos artistas.

Cuando el teatro se hace al andar

Una mirada en perspectiva a los encuentros entre Vicente Revuelta y Bertolt Brecht sobre las tablas parece demostrar que en cada oportunidad ocurría una reinención del teatro. Los contextos políticos, sociales y culturales no fueron los mismos en cada ocasión, pero tampoco las dinámicas propias del teatro cubano, ni el acumulado que circulaba sobre el maestro alemán en nuestro país, ni las necesidades artísticas del director cubano.

En la década de los 50, en diálogo con los aires del teatro de arte que se consolidaba de la mano de grandes directores, el teatro para Vicente significó la oportunidad de llevar a la escena parte de la dramaturgia clásica y contemporánea, firmada por los autores más reconocidos en ese momento: Tennessee Williams, Eugene O'Neill, Maxwell Anderson, Jean Cocteau, Antón Chéjov y Bertolt Brecht. Sus textos fueron la excusa para comenzar la carrera como director en un contexto de pocas esperanzas de sobrevivencia para quienes se dedicaban al teatro.

El reto más importante en aquella época fue hallar la manera acertada de decir un parlamento, de enunciar una frase y de acompañarla con un gesto o una mirada. Transponer la escritura dramática contenida en la obra del autor en escritura escénica representó el mayor esfuerzo para una generación de directores, entre ellos Vicente Revuel-

ta, que heredó la primacía del texto como principal fuente de sentido teatral. La labor de dirección estaba signada por la sabiduría para vaciar el discurso del texto en la escena, ensamblar los diferentes elementos que componían la puesta en escena y coordinar el trabajo en colectivo. Esta tarea de armonización, que caracteriza al rol del director en su asunción como máxima figura del hecho teatral desde finales del siglo XIX, constituyó un punto de constante innovación, si consideramos la insatisfacción de Vicente por la copia de puestas en escena extranjeras que realizaron no pocos directores durante esta etapa.

Hacer teatro para Vicente Revuelta también consistió en desarrollar el talento de actores, diseñadores y otros especialistas del teatro, de la forma más seria y profesional posible, aunque tuvieran que pagar de sus propios bolsillos para sostener la vocación. Luis Brunet, uno de sus discípulos en aquellos años fundacionales, recuerda al respecto en una entrevista:

A los que nos iniciamos con Vicente, los que empezamos en Teatro Estudio, se nos creó la necesidad de que teníamos que ser hombres de teatro. Por ejemplo, Sergio [Corrieri] era asistente de dirección, Roberto Blanco se ocupaba del maquillaje y si no recuerdo mal de la utilería, porque Roberto tenía un sentido muy plástico de las cosas. Elio Martín era el que hacía las bandas sonoras. Y yo, que tenía cierta inclinación por la escritura, era el responsable de los programas y de las publicaciones del grupo.

Esta práctica estaba dirigida principalmente a la formación integral de los actores y a la necesaria formación de los artistas desde los presupuestos brechtianos del compromiso del artista tanto con la ideología de la puesta en escena, como con la producción del espectáculo. La perspectiva colectiva e integral del teatro potenciaba una mayor libertad y protagonismo del actor en el acto creativo.

La formación artística de los teatristas, junto al incomparable trabajo pedagógico desempeñado a través de la Academia de Teatro Estudio, fue vital para el desarrollo de Vicente como director y el resultado artístico de sus puestas en escena. Pero además, la extensa formación práctica y teórica constituyó el espacio de intenso aprendizaje para una generación de teatristas que se convirtieron, años después, en los protagonistas del teatro cubano. Nombres como Roberto Blanco, Berta Martínez y Flora Lauten—devenidos notables directores, también marcados por la impronta brechtiana—, Raquel Revuelta, Sergio Corrieri, Helmo Hernández, Ernestina Linares, Omar Valdés, entre otros, dan fe de ello.

Todavía es posible ver una foto del proceso de montaje de *El alma buena...* en la que aparece Vicente dando instrucciones a los actores, quienes dan los puntos finales a la confección de la escenografía. Esa pasión por el teatro y su artesanía también tiene su germen en estos años iniciales, difíciles y fundadores.

Durante gran parte de su carrera como director, el teatro para Vicente Revuelta tuvo sentido como espacio de representación, como construcción de una ficción artística, con leyes e imagen propias. Como representación teatral de la realidad, siempre estuvo matizada por el sentido de la verdad y la sinceridad actoral, heredados de los planteamientos de Stanislavski. Y luego del contacto con Brecht, la visión crítica constituyó una marca de toda su labor como actor y director.

Sobre los nexos entre la dramaturgia de Brecht y el contexto de representación, apunta la investigadora argentina Marina Pianca:

En América Latina no se dramatiza el teatro, no se buscan las formas de un teatro épico porque aparece Brecht sino porque existe la urgente necesidad de una épica popular, de una épica de los acontecimientos populares.³

En plena inauguración de un proceso de amplia base popular como la Revolución cubana, la dramaturgia y la teoría brechtiana fueron el material idóneo para que el teatro cubano perfilara un diálogo más diáfano y decisivo con la realidad social del momento. Temas como la ética individual y la ética frente a la profesión y la creación, la relación ciudadano-sociedad, la guerra y sus consecuencias, el liderazgo femenino, el compromiso de los intelectuales y los artistas, entre otros, tuvieron su caldo de cultivo en los textos brechtianos estrenados por Vicente y colocados en pleno debate público.

El mismo Vicente devela el proceso de recepción de su primer montaje brechtiano y el aporte del mismo para el público:

La pieza, al dejar abierta la solución al auditorio como un genial procedimiento dialéctico, estimulaba en la Cuba de 1959 una toma de conciencia del espectador, que podía analizar, sin privarse de pasión, la ferocidad de un sistema social que acabábamos de cambiar y en el cual no había salida para los hombres en los dioses, sino en el viraje radical de la sociedad y en la búsqueda de relaciones más justas.⁴

La misma intención crítica fecundó los siguientes montajes de Vicente. En el programa de mano de *Los fusiles...* aparecía la siguiente pregunta como provocación al lector: «¿Se puede ser neutral durante un proceso revolucionario?».⁵ El texto brechtiano abría, en plena lucha de fuerzas sociales encontradas, la posibilidad de una toma de conciencia por parte de los espectadores.

Otro espectáculo de fuerte impacto social fue *Madre Coraje...* (1961), del cual el mismo Vicente revela sus intenciones:

Comprendimos claramente que nuestra principal tarea consistía en desmitificar un mundo cuyos intereses de clases se revelaban como móviles fundamentales,

por encima de sentimientos y emociones humanas que terminaban por ahogar. Y era justamente en ese choque con el «idealismo de los sentimientos heroicos» donde se hacía evidente la profunda poética del teatro épico, comprometido con el amor y la fraternidad de los hombres.⁶

Si consideramos la dramaturgia brechtiana llevada a la escena por Vicente, es posible identificar un período desde el estreno de *El alma buena...* (1959) hasta *Galileo...* (1974). El mismo está caracterizado por la preocupación en lograr una representación adecuada de los textos con una elevada calidad artística y formal, sin descuidar el pertinente discurso crítico que dialogara orgánicamente, desde el lenguaje artístico, con la sociedad cubana y sus contradicciones. Desde los años primigenios, *El alma buena...*, *Los fusiles...* y *Madre Coraje...* fueron espectáculos que consiguieron poner a circular, desde la escena, acontecimientos y actitudes típicas de la realidad social que vivía el país. Luego, en la convulsa década de los 70, fue el turno de que *Galileo...* develara no pocos conflictos entre los intelectuales y el ejercicio del poder en nuestro país. Nunca faltó la mirada crítica y comprometida, dialogante y sincera, profunda y dialéctica a la realidad social y al teatro.

Un punto de giro en la concepción de Vicente sobre el teatro lo constituyó la segunda vuelta a *Galileo...* en 1985. La fragmentación y la libertad en el proceso de trabajo con las fuentes, sumadas a la heterogeneidad e independencia en la dirección de los grupos de actores que conformaron el elenco (profesionales y estudiantes), marcaron indeleblemente el proceso de montaje y el resultado artístico del espectáculo.

Rosa Ileana Boudet, en un intento de conectar la historia del teatro cubano de décadas tan disímiles como la de los 70 y los 80, buscó los antecedentes del *Galileo...* en el Teatro Nuevo que apareció una década atrás:

Si me preguntaran dónde se localiza lo nuevo en los 80, no tendría una respuesta exacta. El camino de las interrelaciones prosigue y en un montaje como el *Galileo...* de Brecht, realizado en 1985, muchos constatamos una aproximación. Vicente Revuelta [...] incorpora actores-estudiantes, que hacían la pieza como un juego aleatorio, con la intención de borrar las fronteras entre espectáculo terminado y proceso de creación, cuando un moderno coro discute, discrepa o explica las causas de la actitud del científico. Era un espectáculo inacabado como muchas obras de Teatro Escambray.⁷

Como dice la investigadora, es posible encontrar conexiones entre el espectáculo de Vicente y el colectivo creado en 1968, muy especialmente en el espíritu de creación colectiva, la apertura a la improvisación y el juego con los espectadores como requisito para el propio desarrollo de la acción. El mismo Vicente dijo al respecto de su montaje que una temporada del espectáculo no se la plantearon

como las presentaciones de un espectáculo acabado, sino como la posibilidad de que el público participara en nuestras sesiones de trabajo y en el proceso de búsqueda de soluciones más claras y enriquecedoras.⁸

Es una realidad que el trabajo de Teatro Escambray marcó desde su fundación a una generación teatral en Cuba, y con más fuerza a partir de 1971, con el estreno de *La vitrina*. También es innegable que algunos de los estudiantes que participaron en el montaje de *Galileo...* tuvieron al colectivo como uno de sus paradigmas o como una experiencia teatral previa a su arribo al Instituto Superior de Arte. Sin embargo, es necesario aclarar que si el montaje de Vicente resultó «inacabado» y diáfano en el lúdico diálogo con el público, se debió más a la vida propia que siguió el proceso de montaje y a la convivencia generacional dentro del elenco, que a un procedimiento de ósmosis o transferencia formal de una experiencia a otra.

De hecho, si observamos el devenir propio de Vicente, su *Galileo...* de 1985 le debe más a una radicalización de la conciencia crítica y de su concepción del teatro que a la preocupación y depuración de la técnica teatral. Su intento de recrear nuevamente la historia del genio renacentista comparte una época en que la generación joven de teatristas se colocó en proscenio e intentó colocar en el debate público el tema de las relaciones intergeneracionales. Muchos de los montajes de Flora Lauten —discípula y heredera de Vicente—, también muestran esta temática: *El pequeño príncipe* (1982), *El lazarrillo de Tormes* (1983), *Electra Garrigó* (1984) y *Lila, la mariposa* (1985). Son quizás Flora y Buendía los interlocutores más cercanos de Vicente durante esta época.

Específicamente sobre cómo el *Galileo...* de 1985 aborda esta temática, apuntan Carlos Celdrán y Eberto García Abreu, participantes del proceso y autores de las notas al programa:

La presencia inusitada de un coro de jóvenes en contrapunto con la escenificación de la conocida obra de Brecht, evidencia que *el fenómeno está no solo dentro de los códigos de la fábula dramática, sino también en esta estructura experimental, de por sí análoga al actualísimo proceso social del relevo generacional, la transmisión de experiencias, la imprescindible necesidad de la confrontación y la comunidad de todos para la efectiva continuidad histórica*. La escena se convierte así en un marco de *relaciones puramente sociales*, donde se está librando, ya a nivel de la estructura escénica, *la demostración de una batalla nuestra, cotidiana, esencial*, pero que en este caso tiene como fin concreto el impulsar, salvar y sacar adelante un espectáculo, misión común, lenguaje fusionado, diálogo necesario de dos generaciones.⁹

Es precisamente entre las fuerzas sociales en pugna, hechas cuerpo en las generaciones que conforman el elenco, y la necesidad de «sacar adelante un espectáculo», que el resultado artístico del *Galileo...* se resiente: el coro fue

inestable en su funcionamiento, se cerraron las potencialidades creadoras que alimentaban el montaje y el ritmo y el movimiento violentaron el concepto de la puesta.¹⁰

En una entrevista con Othón Blanco, uno de los actores de Teatro Estudio que perteneció al elenco del montaje de Vicente, este apuntaba que la función del director había sido

dar todas las posibilidades para que se desarrollara el desorden. Ese era su papel. En el montaje del 74 su función fue tratar de ordenar e influir en todos nosotros y presionarnos para que mantuviéramos el orden de lo que era un teatro profesional, un teatro con fundamento stanislavskiano, por un lado, pero brechtiano en cuanto a estructura y actuación. Y en este (el de 1985), yo te diría que exactamente lo contrario: «vamos a olvidarnos de todo, vamos a burlarnos de aquello, vamos a burlarnos de Brecht y de Stanislavski».

¿Qué fue el teatro para Vicente en esta ocasión? Sin dudas, la posibilidad de romper con las fronteras entre los pares proceso-resultado artístico, profesionales-estudiantes, ficción-realidad y arte-vida. Nuevamente junto a Brecht y con la desafiante inspiración de un personaje de la magnitud de Galileo, el director enrumbaba los senderos del arte teatral por caminos pocas veces explorados anteriormente en nuestro país. El «disparate» artístico fue más brechtiano por su espíritu crítico e inconforme, y más cubano por la genuina expresión de tensiones y contradicciones compartida por el público y por la sabiduría con que su director supo facilitar el diálogo sobre el escenario y en la platea.

El otro momento de evolución en la labor de Vicente como director y en su concepción del teatro es el dueto de montajes con el proyecto Chispa en 1998. Me referiré específicamente a *Café...* por ser, desde mi punto de vista, el más radical de los dos espectáculos presentados.

La convivencia con el grupo de jóvenes, la mayoría sin formación teatral previa, alimentó decisivamente el proceso de trabajo. La posibilidad de compartir no solo el trabajo del montaje, sino también espacios de crecimiento personal y espiritual, entrenar juntos y proveerse la alimentación de forma grupal, facilitó la creación, más que de un grupo artístico, de una comunidad o comuna. ¿Qué aportó Brecht en esa ocasión? Pues la excusa, en el marco del centenario de su nacimiento, para lograr el apoyo institucional del proyecto y parte del material que alimentó el proceso de ensamblaje del espectáculo. Roberto Salas, uno de los protagonistas de aquel suceso, afirma que «Brecht no es otra cosa en esta época de Chispa que la posibilidad de que las personas se conocieran más a sí mismas a partir de la experimentación que él mismo [Vicente] iba teniendo».

En relación con el papel de Vicente como director, Erick Herrera Olmo, otro de los discípulos del director en aquel momento, recuerda:

Yo veía que con Vicente [el teatro] era diferente. Él se comportaba como un niño, jugaba y siempre hacía hincapié en que las personas que estábamos aprendiendo a ser actores entenderíamos que más que nada había que tener un *sentido de comunidad, de armonía, de amor, de cariño...* A mí me llamaba la atención [cómo] él, *de una manera muy sencilla*, nos proporcionaba esas miles de enseñanzas.¹¹

En este momento, casi al final de su labor como director, el teatro para Vicente estuvo signado por su espíritu de manifestación colectiva más que por el resultado artístico. El carácter fragmentado, inacabado y libre del espectáculo *Café...*, lo acerca más al *performance* que a una puesta en escena a la manera tradicional. El marcado interés en el proceso de trabajo como momento de crecimiento individual y colectivo superó con creces la producción espectacular.

En este momento de su carrera como director, Vicente se expone al riesgo artístico más radical: dar espacio para que la improvisación y la dinámica grupal irrumpieran en el hecho escénico, jugar con los límites entre arte y vida y dinamitar completamente los moldes establecidos institucionalmente para el ejercicio de la profesión. Como lo había definido el mismo Vicente unos años antes, el teatro tenía sentido «como convivencia y como destino».¹²

De esta forma, Vicente regresaba, como en *déjà-vu*, a no pocos momentos de su vida: el sentido de verdad aprendido en la década de los 50 con los maestros stanslavskianos Adela Escartín y Andrés Castro, el espíritu crítico del teatro experimentado en el parisino Teatro Nacional Popular de Jean Vilar o en sus primeras lecturas de Bertolt Brecht, su radical conversión al «teatro de la utopía» del Living Theatre, las búsquedas y hallazgos con Los Doce y la sensación de ruptura en el *Galileo...* de 1985. Esas y otras experiencias están contenidas en este momento, concentradas y filtradas, superadas y asimiladas creativamente.

Dos nuevos caminantes en la intersección llamada Teatro

El recorrido por los montajes que Vicente dirigió basado en textos brechtianos nos hace ver una evolución en su concepción del teatro, en su manera de entenderse a sí mismo como director y teatrista: de la preocupación por los elementos formales y por un resultado artístico crítico de la realidad (primeros montajes brechtianos hasta el *Galileo...* de 1974), pasando por la radicalización de la conciencia crítica y la libertad en el proceso de montaje y la concepción de la puesta en escena (*Galileo...* de 1985), hasta la primacía de la experiencia comunitaria que sostiene el proceso de montaje y la mayor apertura al riesgo (*Café...*).

Al final de este camino, Brecht ha sido actualizado al máximo: sus textos dramáticos son apenas excusas y citas, su teoría es adaptada según las nuevas necesidades artísticas y la sensibilidad del público contemporáneo, su ideo-

logía es puesta en crisis luego del derrumbe de utopías sociales y políticas. El Brecht cubano se ha enriquecido y complejizado durante este caminar junto a Vicente.

Vicente Revuelta también se ha transformado en la caminata. Al pasar el tiempo es el mismo y es otro, se ha despojado de la envoltura artística para quedarse con lo más esencial: el hecho vivo del teatro, la vida que lo sustenta y el diálogo humano como única justificación y objeto del artista. Vicente ha sido más brechtiano mientras más fiel ha sido a su propia idea del teatro.

NOTAS

- 1 Maité Hernández-Lorenzo y Omar Valiño: *Vicente Revuelta: monólogo*, Ediciones Mecenaz, Cienfuegos, 2001, p. 54.
- 2 La versión de 1974 de *Galileo Galilei* fue realizada por Vicente Revuelta en colaboración con el director Ulf Keyn.
- 3 Marina Bianca: «De Brecht a Nueva York: caminos del teatro latinoamericano», en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, no. 69, 1986, p. 94.
- 4 Carlos Espinosa Domínguez: «Revuelta: romper con la rutina», en *tablas*, no. 3, 1985, p. 43.
- 5 *Los fusiles de la madre Carrar*, dirigida por Vicente Revuelta, y *Petición de mano*, por Roberto Blanco, conformaron un único programa, estrenado el 30 de octubre de 1960 en la Sala Níco López. En el programa de mano aparecía un artículo escrito por Luis Brunet en el que se explicaban algunos puntos de contacto entre la dramaturgia brechtiana y la chejoviana, a partir de la preocupación social de ambos autores. En la sección dedicada específicamente a la puesta en escena de Roberto Blanco, aparecía la siguiente propaganda: «*Petición de mano*: una aguda sátira a las clases acomodadas».
- 6 Carlos Espinosa Domínguez: Ob. cit., p. 45.
- 7 Rosa Ileana Boudet: *En tercera persona. Crónicas teatrales cubanas: 1969-2002*, GESTOS, California, 2004, p. 98.
- 8 Carlos Espinosa Domínguez: Ob. cit., p. 46.
- 9 El destaque en cursivas es del autor.
- 10 Eberto García Abreu: «Galileo en un prólogo, dos actos y un debate», en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, no. 69, 1986, p. 131.
- 11 El destaque en cursivas es del autor.
- 12 Omar Pérez: «Ritos, figuras y funciones. Palabras con Vicente Revuelta», en *Conjunto*, Casa de las Américas, La Habana, no. 87, 1991, p. 30.

El actor y el espacio hacia una nueva documentación de la realidad en la escena de Carlos Celdrán y Argos Teatro. Entre Chamaco y Talco*

Aimelys Díaz

* Resumen de su Trabajo de Diploma en Teatrológia, defendido el 9 de junio de 2011 en el Instituto Superior de Arte.

Y es por esa ancestral energía generadora de forma abierta que el teatro no piensa obras: obra pensamientos. Que cuando está vivo –no siempre– el teatro sabe.

MAURICIO KARTUN, «El teatro teatra», prólogo a *El teatro teatra* de Jorge Dubatti

Acto I

Hace quince años surgió uno de los grupos más importantes de nuestro panorama teatral. En 1996, bajo la dirección de Carlos Celdrán, Argos Teatro se erguía en la escena cubana. Sin embargo, mi encuentro con su teatro sería años después en la sala del Noveno Piso del Teatro Nacional, durante el montaje de la pieza de Abel González Melo, *Chamaco*. Corría el año 2006 y aquella escena sobria, con una historia tan cercana a nuestra realidad, me incitaba a investigar acerca de la trayectoria del grupo y su director. Muchas preguntas quedaron suspendidas en mi mente a la espera de respuestas. ¿Qué había tras ese tejido de escenas fragmentadas que iban y venían en el tiempo? ¿Cuáles eran los antecedentes de ese grupo que presentaba una obra de un realismo tan crudo?

Con la formación en los marcos del Instituto Superior de Arte (ISA) en torno a aspectos fundamentales del teatro, y la publicación en el año 2007 de trabajos de Celdrán sobre su propia creación bajo el título *La escena transparente*, mi visión se fue ampliando y a la vez concentrando en dos puntos esenciales del modo de hacer de este director: el actor y el espacio, y en especial la relación entre ambos.

Trasladado a fines de ese año a la pequeña sala de Ayestarán y 20 de Mayo, en los bajos de la Logia Masónica Hijos de la Patria, el grupo Argos Teatro se encontró ante un espacio reducido, en comparación con el Noveno Piso. Aquel cambio impulsó la búsqueda hacia recursos que amplificaran el espacio escénico. Tras la reposición de *Chamaco*, la escena de esa sede fue habitada por los personajes de *Fango* (2008), *Abalon*, *One Nite in Bangkok* (2008), *Final de partida* (2009), *Reino dividido* (2009) y *Talco* (2010). Mediante la visión de estos montajes y el estudio de las críticas de autores como Amado del Pino, Osvaldo Cano, Eberto García Abreu, Omar Valiño y otros, fui constatando la concentrada interrelación entre el actor y el espacio escénico.

Este vínculo se percibe con autonomía e interdependencia en la puesta en escena. El espacio escénico como materialidad escenográfica se imbrica con el trabajo del actor y a otros planos espaciales como el actoral, el dramático y otros. Cada vez más despojado de todo elemento innecesario para la acción dramática, el espacio escénico creado por Celdrán y Argos Teatro ha ubicado al actor y su proyección en el centro de la escena para establecer el diálogo con el espectador y su presente. Tal fenómeno

Carlitos, lamenté mucho no haber podido asistir a la celebración de los quince años de Argos. Estaba en los funerales de mi papá. Me desanimó la idea de quedar fuera de la experiencia, pero cuando recibí tus palabras vibré nuevamente con la misma fascinación que he sentido en estos años como acompañante de cada uno de tus espectáculos. He oído muchas palabras de recordación. La mayoría me resultan retóricas, anecdóticas o ególatras. No pretendo hacerte una oda, aunque goces de un lugar privilegiado dentro de la actual producción del teatro cubano. Quiero decirte lo mucho que disfruté del discurso-plataforma que sugieren tus bien escritas palabras. Estrategias escénicas para pensar tu propio acto de creación. Seguir la tradición aportativa de maestros como Stanislavski, Grotowski, Barba, Vicente, Flora, por citar solo algunos ejemplos, los más socorridos a mi memoria. Tú has escrito en este documento reflexiones teóricas que solo pueden salir sin tapujos y con soltura cuando realmente se conoce el oficio de hacer teatro.

No creo que hablar de un teatro transparente sea una metáfora débil. Es una metáfora, me gusta, es válida, es un talismán, un pretexto, como también lo fueron las de teatro pobre, teatro de la tercera orilla, Teatro el Público y así sucesivamente. El embrollo no está en buscar un nombre, denominación, apoyatura; está en cómo entender, explicar y justificar las esencias de ese teatro transparente del que hablas, en la materialidad de la escena, qué es lo transparente en términos de creación escénica. Para los que no hayan seguido esta experiencia, la denominación les puede resultar ambigua o sospechosa, pero no cuando está avalada por una práctica rigurosa donde el actor, su energía, vivencias, espiritualidad y fisicalidad son el centro de cada proyecto.

Actores rebeldes, irreverentes, amorosos, inteligentes, obstinados, bien que los conozco, con los que has tenido que lidiar y divertirse día a día. Construir para cada puesta un nuevo entrenamiento, una nueva estrategia de investigación, pues como bien dices tuviste la lucidez de hacer un proyecto de grupo abierto, que implica una constante afinación de los actores. El experimento es infinito; la investigación, permanente; el carácter de escuela, inminente.

Me llevo de todos estos años claves para el análisis, y un montón de buenas imágenes que configuran mi imaginario teatral y, por qué no, el de todo un público. Son años de aporte a una tradición que no será renacentista pero es la nuestra, caótica y carnavalizada. Me llevo, solo por mencionar lo que más me agolpa, la agresividad de Zulema en La Tríada, la obstinación de Esther, el desenfado de Caleb en Zucco, los ojos de Alexis después de enterrar el carnet en Pasolini, la parálisis de Pancho y la máscara de José dentro del latón de basura en Final de partida, la travesti de Waldo, los indefensos y aterradores pies de Verónica en Derrota.

En esa intención cívica, en ese constante foro de debate hay un mérito, un reto que la propia vida te va imponiendo. No nos abandones. No abandones el ímpetu de diálogo con lo real, con lo más árido de nuestra realidad. No te canses. ¡No envejezcas!

Te agradezco por entrenar mi mirada.

Besos,

Mery





La señorita Julia



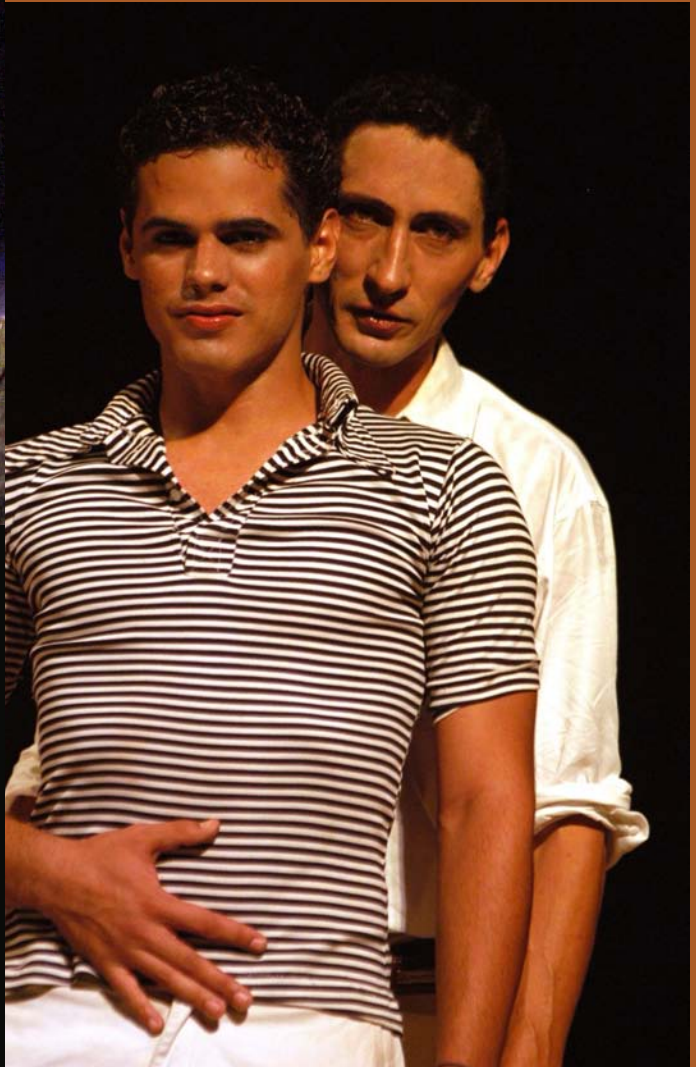
Chamaco



Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini



Roberto Zucco





Stockman, un enemigo del pueblo

Final de Partida



La señorita Julia



está relacionado con lo que he llamado *documentación de la realidad*.

Para trabajar dicha categoría me basé, sobre todo, en el autor Jorge Riechmann, quien propone un nuevo método de indagación realista. Lejos del carácter decimonónico de esta corriente, Riechmann nos dice que «caracteriza al realista su voluntad de no excluir, no excluir lo discordante, lo incómodo, lo atípico, lo que no encaja en nuestros idealizados órdenes preconcebidos». ¹ Esa voluntad la tiene Celdrán y en su afán de un teatro político nos cuestiona acerca de la realidad mediante la construcción de un espacio transformado en ágora de ideas que atraviesan la escena y la platea.

La realidad constituye punto de partida para la construcción de una visualidad poética del espacio escénico en constante diálogo con el trabajo actoral. El manejo de zonas biográficas verificables para el espectador, junto a la biografía del personaje para la caracterización, resulta esencial en esa documentación, proceso «intangible» que se proyecta en los gestos, las miradas y el desplazamiento de los actores. Mediante este nivel real creado sobre la escena, junto al proceso de la recepción del espectador, se va formando esa documentación de la realidad.

El inicio de una travesía

Después de formarse en los marcos del ISA, donde comenzó su interés por la dirección escénica mediante cursos como el Seminario de Dramaturgia impartido por Raquel Carrió y su participación en las clases de Flora Lauten, Celdrán encontró, como asistente de dirección de Teatro Buendía, un lugar para continuar su aprendizaje.

Allí, su dirección de los espectáculos *El rey de los animales* (1988) y *Safo* (1991) fue evidenciando un pensamiento enfocado en el actor y la biografía de este, una línea de trabajo que surgirá con mayor fuerza en el primer montaje de la obra de Bernard Marie-Koltés *Roberto Zucco* (1995). Alejado de los postulados defendidos por Teatro Buendía y Flora Lauten, *Roberto Zucco* empleaba otro método de actuación, pues un texto servía de base para el trabajo con los personajes. Sin embargo, la escisión solo se materializa completamente cuando Celdrán, junto a los actores Esther Cardoso, Zulema Clares, Osdaldo Rondón, y el diseñador de luces Manolo Garriga, comienzan un nuevo proyecto.

Sin sede, el grupo de teatristas toma la sala de la casa de Cardoso como local de ensayo. Allí comienzan los entrenamientos, basados en las enseñanzas del maestro peruano Alberto Ísola, quien proponía el trabajo de las acciones a partir de una biografía, para que estas luego definieran a los personajes. En medio de ese proceso, en el año 1996, surge el montaje de *La triada* y el nuevo grupo, nombrado Argos Teatro.

A partir de los inicios puede observarse cómo la escena de Celdrán y Argos Teatro fue alcanzando cada vez mayor autonomía. Puestas como *Baal* (1998), *El alma buena de Se-Chuan* (1999) y *La vida es sueño* (2000) evidenciaron

un enfoque de la atención en el trabajo del actor como relator de una historia que más allá del espacio ficcional comienza a dialogar con el de la realidad. En relación con lo anterior, debe decirse que desde el montaje de *El alma buena de Se Chuan* el Noveno Piso se convierte en el lugar donde se presentarían las obras del grupo. Este cambio acentuó la indagación en torno a la organización espacial y al resto de los elementos de la puesta en escena, que pretendía mostrar una nueva visión fuera de líneas preconcebidas.

Vinculadas a tales cambios se encuentran las experiencias de Celdrán en el Actor's Studio. Investigaciones como la de Lee Strasberg acerca de la relación dinámica entre la preparación del actor y el conocimiento de la acción de la obra, o el reto propuesto por Utah Hagen, que devendrá en la transferencia del actor de sus vivencias a la caracterización del personaje, serán asimilados por el grupo.

Las ideas mencionadas se materializan en *La señorita Julia* (2002), el segundo montaje de *Roberto Zucco* (2003), *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* (2004) y *Stockman, un enemigo del pueblo* (2006). Debemos señalar que en *Roberto Zucco* comienza a observarse un manejo con las texturas y las formas de los materiales usados para el diseño escénico, lo cual nos remite a los planteamientos de Roland Barthes de proponer al espectador una reflexión con las materialidades, y alejarse de la representación plana. Este vínculo del espectador con la puesta en escena ante la construcción espacial será una de las tesis que guiarán la escena de Argos Teatro hacia esa documentación de la realidad.

Acto II

Al cumplir diez años, Argos Teatro inicia una etapa en la que podrá observarse la sedimentación de una práctica teatral y un saber que se irá renovando en cada proceso abordado por el grupo. *Chamaco* marcaba el fin y el inicio de un diálogo con la sociedad cubana y con una generación de nuestra dramaturgia.

Debido a que fue presentada en dos espacios diferentes, primero en el Noveno Piso del Teatro Nacional y luego, en 2007, en la actual sede de Ayestarán y 20 de Mayo, la puesta resultó el tránsito espacial que provocó una redimensión de los diseños espaciales en cuanto a los cambios de perspectivas. Sin embargo, nada de la puesta fue transformado, solamente reubicado.

El diseño escénico —a cargo de la triada conformada por Alain Ortiz (escenografía), Manolo Garriga (luces) y Vladimir Cuenca (vestuario)— responde a la síntesis enarbolada por Celdrán, que aboga por una *escena transparente* con el menor uso de objetos. De esta manera, ante la descripción detallada de Abel González Melo para ubicarnos en el Parque Central, la casa de los Depás, la de Felipe Alejo y el Parque de las Mentiras, Celdrán nos muestra una escena habitada únicamente por el cuerpo de los actores, y dos plataformas que dividen el espacio dramático y conciben las diversas locaciones de la historia.

Mediante el uso de la parte por el todo, Argos Teatro recrea los lugares de la acción dramática. Dicho recurso metonímico se muestra unido al carácter simbólico que atraviesa la puesta. Ejemplo de ello es el empleo de la mesa, para representar la casa de los Depás. El símbolo tradicional de la familia aquí aparece subvertido, como el sitio donde solo reinan la ausencia y la añoranza por nuestros seres lejanos. Así, se establece un juego con la referencialidad de los espectadores, lo cual deviene un simbolismo real, que aborda y penetra el universo más tangible de nuestro contexto.

Relacionado con lo anterior, observamos cómo Fidel Betancourt individualiza al personaje de Kárel Darín. Al igual que este «chamaco», el actor pertenece a esa generación «educada» en pleno Período Especial, lo cual posibilita que traslade al personaje su sufrimiento y las historias conocidas.

La documentación también se manifiesta en la agilidad de los cambios escenográficos, amparada por el diseño de luces en relación con los cronotopos de la fábula. La luz es la encargada de develar el lugar donde sucederá la acción. A través de este recurso, se suceden los diferentes planos espacio-temporales que exigen del actor una frialdad emocional para transitar de la tristeza a la felicidad.

Poco a poco, los filamentos de la historia van alcanzando coherencia en este montaje que transparenta y con ello nos documenta parte de la realidad. Celdrán dota de un carácter simbólico al plano objetual más cotidiano, pero sin quitarle su significado real: la mesa continúa siendo una mesa, el banco, un banco y así sucesivamente. Esta documentación puede observarse en mayor grado en la puesta en escena siguiente: *Fango*.

La puesta, concebida para la salita de Ayestarán y 20 de Mayo, proponía nuevas líneas en la creación de Celdrán. Desde la elección de la autora María Irene Fornés, el grupo se enfoca más en el actor y el espacio como categorías fundamentales.

A los espacios abiertos de *Chamaco* le sucede el lugar cerrado de *Fango* que, incitado por el objetivo de esa intimidad, Celdrán ha elegido como ambiente para contar una nueva historia. Vuelve a primar el desnudo de la escena donde la aridez de las texturas nos recuerda el estudio mencionado de Barthes. Esta vez, Humberto Rosales y Ana Acosta son los encargados de diseñar el lugar y, bajo la guía de Celdrán, potencian la arquitectura espacial y amplían la zona de la acción, incluso mediante el uso de transparencias en el fondo.

Dicho espacio escénico se torna reflejo simbólico del interior de los tres personajes de la pieza. El juego construido con los diferentes niveles de la escena se trasluce en acciones precisas en el cuerpo de los actores hacia un camino involutivo que llega a la desnudez.

Para la caracterización actoral vuelve a trabajarse la relación de la biografía del actor y la del personaje. Unido a ello, el carácter simbólico surge para sustentar la actuación. Así, una tabla de planchar vieja y desmoronada aparece en el centro de la escena como símbolo del desgaste

de Mae. Otro ejemplo se aprecia en la construcción de Lloyd por Andy Barbosa. Vivir y morir como un puerco es el destino de este personaje, lo cual sustentan los movimientos torpes y la dicción chamuscada en la interpretación del actor.

Todo lo atraviesa el exceso y la desmesura, por lo que la lucidez de Celdrán controla los contornos de la imagen proyectada para que no se desenfoque. La sobriedad de la escena celdraniana, en una suerte de paradoja, atraviesa la caracterización espacial y actoral de *Fango*. Se transparenta un realismo sucio mediante la muestra de estos personajes vulgares y corrientes con vidas extremadamente normales.

La caracterización, con una cadena de acciones precisas exigida por Celdrán, se proyecta en el uso de los elementos esenciales del decorado, amplificado por la emisión de la luz. En constante juego con la escena, los haces de luz apoyan la aspereza de las paredes y nos conducen la mirada hacia la transparencia de la imagen. Como en *Stockman, un enemigo del pueblo*, vuelve a imperar la iluminación *traslúcida*, esta vez con un mayor interés por semejarse a lo real. Así, el montaje nos crea una atmósfera donde la sensorialidad incita a nuestro pensamiento.

El carácter sensorial se acentúa por el uso de la palabra violenta y cruda que raya el ambiente y le da una textura semejante a las paredes laberínticas. Tal entorno nos narra la historia a través de una especie de imagen fotográfica. Fotografía de naturaleza humana que nos retrata la realidad desde la perspectiva de la vida de unos seres comunes. Con *Fango*, Argos Teatro comienza a enfocar nuestra mirada en algo que Celdrán llama «la esencia de lo teatral», mediante un despojamiento en la exploración en torno a lo verdadero y esencial, lo cual dará un nuevo paso en *Final de partida*.

En el año 2009, Argos Teatro y Carlos Celdrán se apropian de este texto de Samuel Beckett para construir una imagen escénica que profundiza en el carácter esencial del espacio escénico como portavoz de una idea. Nuevamente la tríada Ortiz-Garriga-Cuenca es la encargada de crear la atmósfera fría de la obra.

Para transmitir esa temperatura aparece el vinil negro como cubierta de las paredes que encierran la escena. Junto a ello, una silla de ruedas y dos latones de basura resultan los objetos esenciales, y se desecha todo lo demás que pueda distraer la atención del espectador.

La silla de ruedas es el apoyo de Ham, símbolo de la decadencia reinante. Los latones de basura son portavoces de la condición supradesechable de los viejos Nagg y Nell. Esta sencillez escénica es usada como un medio para no violentar la realidad, y nos reafirma su documentación, también manifestada en la acción concisa exigida a los actores.

El trabajo actoral se muestra concentrado en la introspección, en la búsqueda interna del actor, quien, basado en una contención gestual, crea en la escena de *Final de partida* una miríada de actos precisos. La acción manifiesta un hieratismo de los actores, desplazados en contadas ocasiones con movimientos apenas perceptibles.

Dicha relación ambivalente entre los actores y su entorno espacial se estrecha con el trabajo de Manolo Garriga en el diseño de luces. Son los tonos de luz y su posicionamiento escénico los acompañantes de la soledad de los personajes, de la agonía de los viejos y la angustia de Ham y Clov. Es la luz que en su choque con las paredes de vinil se refracta en nuestra mirada y arremete con su fuerza; la luz, que también grita y calla sobre el rostro de los actores.

Como en un juego de matrioskas, la acción en la escena de Celdrán se torna mínima. Basada en los pequeños detalles, *Final de partida* exhibe una condensación de las cadenas de acciones en el espacio escénico, amparada por esa frialdad del búnker que llega a congelarnos. Cada gesto y desplazamiento, cada mirada de los actores se muestra cíclica, como símbolo de una constante espera. Ahora la heroicidad ha dejado de ser actitud rebelde contra el destino y traza la realidad de unos seres cuyo temor los ha paralizado.

*Antropofagia del héroe*² se le ha llamado a ese estado autodestructivo de los personajes presentados por Celdrán, unos seres agotados por la angustia de la realidad que los encierra en un destino sin retorno.

Dicho encierro, concebido en la escena, trasluce la crueldad de lo cotidiano: el absurdo se nos muestra desde una perspectiva real, como un fenómeno de todos los días. Vivimos en el eterno absurdo –parecen decirnos los personajes– y nos tornamos cómplices de esa escena donde lo no común se nos revela cercano. Tal fenómeno se torna proceso continuo y este, unido a la estrechez del espacio escénico y a la línea de acciones concisas, metaforiza la opresión a la que están sometidos los personajes celdranianos.

El año 2010 sirvió para que la creación de Abel González Melo volviera a unirse a la de Carlos Celdrán y Argos Teatro con la puesta en escena de *Talco*. *Un drama de tocador*, irónico y visceral desde su título. Celdrán toma el texto como punto de partida para mostrarnos un trabajo que acentúa la documentación real.

Ello se evidencia desde la construcción escénica de la obra. Nuevamente la tríada creativa Garriga-Cuenca-Ortiz es la encargada de idear los elementos del montaje. Según Ortiz, a partir de esta labor el espacio de la escena de Argos Teatro adquirió el nombre de *ámbito* que, más que espacio, remite a la creación de la atmósfera donde se desarrollará la acción de la puesta en escena. Bajo el amparo de este concepto, Ortiz junto a Celdrán levanta un muro a pocos metros de los espectadores. Allí sucede todo: una puerta ubicada en el centro descubre un estrecho cubículo que, agenciado por el diálogo y el plano objetivo, funciona como las diferentes locaciones de la acción.

Dicho muro se nos presenta como una armazón que será llenada de significados en el transcurso de la obra a través del actor y el espectador. Unido a esto, el diseño de luces contribuye a la demarcación de los espacios de la estructura; un proceso que acentúa la modificación de la interrelación actor-espacio escénico en esa documentación de la realidad lograda por Celdrán en la escena de *Talco*.

La armazón se funde con la figura del actor, su misión es ser manipulada por la acción actoral. Un ejemplo es la representación del baño: sabemos qué es por la decoración objetual, pero son los personajes quienes le dan la connotación pedestre y marginal. De esta manera, se produce un juego interactivo, tornado real, en el cual participamos desde las gradas. Realidad situada dentro de una interactividad simbólica que a través del estímulo sensorial permite ampliar nuestro rol perceptivo y estimular la imaginación.

Por medio de ese ensamblaje de materialidades se levanta el nivel real en *Talco*. Enmarcada en la zona liminar entre ficción y realidad, la escena propicia la confluencia de narraciones y lenguajes en lo que podría llamarse *mise en abyme*.³ Dicho proceso creativo se relaciona íntimamente con la noción celdraniana de *ámbito* a través del cual *Talco* nos narra una historia del aquí y ahora dentro de la historia ficcional. *Mise en abyme* o «puesta en abismo» de la acción dramática de Argos Teatro, que continúa el juego de matrioskas y en este montaje nos presenta una escena más pequeña, una microescena, donde la línea entre lo real y lo ficticio se nos indefine.

La caracterización actoral estuvo basada en la imagen natural y cotidiana. Mediante el diseño escénico, solamente con una pasarela de un metro por veinte para el desplazamiento de los actores, la acción se condensó más. Puede resultar contrastante por la metaforización de la escenografía, pero debía lograrse un nivel de verosimilitud en la acción actoral dentro del espacio reducido y simbólico. Hablando de la conformación de Álvaro *El Cherna* en ese espacio, el actor José Luis Hidalgo plantea la necesidad que hubo, ante un espectador cercano, de una actuación minimalista, reguladora de todos los gestos en el punto justo.

La proyección actoral, unida al *ámbito*, compone una visualidad contradictoria pero *real* en cuanto a la contingencia y subversión de los modelos tradicionales. De esta forma, la puesta abre nuestra perspectiva de la realidad, la invade y, como toda verdadera experiencia, nos transforma.

En la etapa 2006-2010 Celdrán ha concentrado su atención en el comportamiento escénico del actor y el espacio escénico en función de la búsqueda de esa escena contemporánea que proyecte nuevos segmentos de realidad. Ha redimensionado el diseño y sus funciones para crear, junto a su equipo, una concentración de los elementos y de la acción actoral.

Mediante la caracterización del actor, a través del vínculo entre la «biografía» del personaje y las zonas biográficas de sí mismo y de su contexto, Celdrán ha logrado mostrar, mediante otra sensorialidad, una productiva verdad escénica verificable para el espectador en relación con fenómenos de su realidad.

También, gracias a la reducción espacial, el vínculo entre los actores y su desplazamiento por el espacio se traduce en una acentuación de cadenas de acciones precisas con una emoción contenida y una gestualidad mínima.

Es perceptible el contraste surgido entre el alto grado de realidad alcanzado en la actuación y el nivel simbólico y conceptual logrado en el diseño del espacio escénico. El *ámbito*, que más allá del espacio deriva en la *imagen* y en la atmósfera creada ante nosotros, se levanta como un nuevo concepto desarrollado por Celdrán y Argos Teatro para sustentar la escena. Tal noción ha evidenciado un acercamiento a lo real a través de un alto grado metafórico donde se nos «retratan» artísticamente imágenes cotidianas, fragmentos de nuestro contexto.

El diseño de luces desempeña una función esencial. Mediante un tratamiento que busca una cercanía del espectador a los ambientes reales, con una experimentación de la sensorialidad de la luz a través de una acentuación de los tonos claros, transmisores de los estados de la historia contada, se ha manifestado una iluminación *traslúcida* que muestra en primer plano a los actores en su desplazamiento por el espacio escénico y contribuye a esa empatía con el espectador.

La confluencia de lenguajes en la composición escénica ha permitido establecer formas narrativas paralelas entre

el actor y el *ámbito*, que convergen en nuestra verificación con partes de la realidad. Así, el trabajo actoral llena de significado el *ámbito* que lo rodea y, a la vez, el propio *ámbito* establece un discurso metaforizado y conceptualizado de nuestro contexto. Dicho nivel de figuración está marcado por la interrelación entre la historia y la textura de la materialidad usada, lo cual acentúa esa documentación real de la escena.

El carácter simbólico y conceptual del espacio escénico connota la definición de la escena de Celdrán en la etapa 2006-2010, de acuerdo a la modificación progresiva de este elemento con una incidencia en el trabajo actoral como núcleo. La relación establecida entre el actor, el espacio escénico y el espectador, que la reconoce y con su lectura la dota de su verdadero sentido, será fundamental en ese logro de la *esencia de lo teatral* ansiada por Celdrán. El *ámbito* nos remite, más allá de la historia ficcional, a nuestro contexto real, a nuestra conflictiva identidad actual.

Celdrán ha concentrado su construcción escénica en la categoría de la puesta en escena. Son el espacio escénico, el actor y la interrelación entre ambos las vías poéticas encontradas para esa nueva documentación de la realidad buscada en la escena.

La interrelación establecida entre el actor y el espacio escénico ha llevado a la puesta en escena de Carlos Celdrán y Argos Teatro a un nuevo nivel, alejado del carácter representacional y cercano a la materialización de una idea portadora y proveedora de profundos cuestionamientos, mediante una nueva exigencia al espectador, sobre nuestra realidad.

NOTAS _____

- 1 Jorge Riechmann: «Por un realismo de indagación», en *Canciones allende lo humano*, Ediciones Hiperión, Madrid, 1998, p. 130.
- 2 Roberto Viñas: «Argos Teatro. Biografía escénica de héroes marginados», trabajo de clase.
- 3 Patrice Pavis: *Diccionario del teatro*, Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Barcelona, 1998, p. 295.

OFICIO DE LA CRÍTICA

Estaba en México participando en la Feria Internacional del Libro Teatral, FeLiT 2011. La noche antes me llama Alberto Sarraín desde Miami y me dice que Adria estaba ingresada de nuevo, muy mal, sin esperanzas ya. En la temprana mañana del viernes 30 de septiembre llega la noticia de su muerte, no menos triste a pesar de fatalmente esperada. Conmocionó al teatro cubano, al sector cultural y a amplísimos sectores de público que la habían admirado sobre los escenarios o a través de la pantalla. Y sobre todo porque Adria Santana fue muy querida por mucha gente.

Guardo entre mis grandes funciones —esas en que una actriz o un actor hacen levitar a los espectadores—, algunas de las muchas en que le vi *Las penas saben nadar*, de su infaltable Estorino, a quien permanecerá unida en el recuerdo.

No me atreví a visitarla en estos últimos meses. No quise verla sino como ella siempre fue. Luchó contra el cáncer por lustros, esa epidemia nacional y planetaria, con el mismo estoicismo con que enfrentó la vida.

Ella no supo, nunca lo sabrá, que su batalla me sirvió de ejemplo para alimentar el *bios* en este último tramo tan difícil de mi vida, en la entropía 2011.

Recordaré siempre su frontalidad, su carácter crítico, su patriotismo profundo y la manera en que me brindó su amistad aunque no fuéramos de la misma generación ni coincidiéramos, al principio, más allá del teatro. No olvidaré su casa con Pablo, su maravillosa familia y las apoteósicas y ecuménicas fiestas de cumpleaños y aniversarios.

Recia actriz, tuvo oído atento a la crítica, a la verdad. Ha sido anunciado ya un premio con su nombre, a entregar en el Festival del Cine Pobre de Gibara. El mismo deberá extenderse a otros ámbitos artísticos, en particular al arte teatral que fue centro absoluto de su entrega y devoción. Su memoria vivirá en esos gestos y en nosotros.

tablas tenía entre sus deudas, publicar este texto desde que su binomio con Estorino diera a conocer *Medea*, a la postre su último trabajo escénico.

Omar Valiño



FOTOS: ABEL CARMENATE

Medea en el camino de la luz

Y, sin embargo, ¡qué viva resulta la imagen infiel de la memoria!

ABELARDO ESTORINO

La hechicera más renombrada del teatro está de vuelta a La Habana. La idea seduce por sí sola a los espectadores, que encuentran la sala dispuesta para una sesión de embrujo y confabulaciones. En el escenario casi vacío aparecen dispersos algunos objetos indescifrables. Hacia el fondo se levanta una tarima redonda de madera cruda, custodia-

da por cuatro grandes candelabros. *Teatral* en esencia, el espacio sugiere la celebración de un ritual desacostumbrado, lejano de encarnaciones realistas o complicados rejugos formales. Un potente haz de luz indica el inicio de la ceremonia. Entre las sombras atravesadas por algunos rayos, irguiéndose desde el suelo, se alzan Medea y Adria Santana. Están allí para

increpar a Eurípides y sus trágicas visiones. Vienen tras los requerimientos de Abelardo Estorino, demiurgo del texto y la puesta en escena destinada a Cuba; reencarnación transmutada de lejanas ínsulas soñadas desde la Cólquida y Corinto.

Comienzan los preparativos del ritual. Medea enciende las antorchas al amparo de armonías que fusionan el ritmo ancestral de la percusión afrocubana y la melodía de teclados modernos, mientras rastrea en sus entrañas voces ancestrales, propiciadoras de un nuevo conjuro o de un desafiante alumbramiento. Entre estos impulsos sonoros, nace el tiempo presente de la representación, en la que la clásica heroína enfrenta sus angustias permanentes, distorsionadas por las elucubraciones más insospechadas a través de los años. Medea procura la luz para encarar una historia plagada de oscuridades; y es la luz quien muestra el camino de las liberaciones en el inicio de la ceremonia irreverente.

Al iluminarse, el escenario se activa para la ejecutoria de los hechos que serán expuestos durante la representación. El espacio supera la habitual condición amparadora de los acontecimientos, se convierte en parte dinámica de la acción, en sujeto participante de la pesquisa escénica desatada por Medea, Estorino y Adria.

Sobre el tablado descubrimos, paso a paso, la presencia de objetos que han perdido toda intención esteticista o utilitaria, para mostrarse como huellas, cicatrices, evidencias de muchas vidas transcurridas en el teatro, *lugar de sacrificio* que hoy expone una historia en sí misma contradictoria. A la vez, el escenario será el espacio necesario para remover sellos de identidad probados en la teatralidad de Estorino y en el desempeño de la Santana. Por ello, el ritual lleva múltiples rumbos. Parte de Medea y su constante bregar en busca de diferentes explicaciones a sus avatares trágicos, enfrentada cada vez a públicos distintos y a coyunturas igualmente diferentes, las cuales son mostradas, registradas o cuestionadas desde los ojos eternos

de la mítica mujer. Pero esta idea no abarca la extensión mayor del espectáculo, en el cual se prueban, citan y hasta verifican recursos expresivos, pasajes escénicos y fabulaciones pertenecientes a la biografía de Estorino y las encarnaciones de Adria. De ahí que Medea *sueñe* a Corinto, primeramente, en el cuerpo teatral de sus creadores, a partir de muchas proposiciones precedentes, en las cuales germinó la estatura dramática y espectacular de la obra que llega hoy día a la Sala «Hubert de Blanck» del Vedado habanero.

Las páginas de un viejo libro que ya nadie lee sirven al personaje de primera afirmación para invocar a Eurípides. Las palabras reinventadas por el artificio literario en contrapunto con la teatralidad, como antes en *Vagos rumores* (1992) o *Parece blanca* (1994), permanecen al frente del escenario. Sin embargo, en esta oportunidad no será necesario abrir o cerrar el libro; la historia supera toda encuadración y salta sobre la escena con probada autonomía. Medea no necesita *contarse* otra vez ante los espectadores porque se asume como una personalidad teatral viva, autosuficiente.

Las interrogantes contenidas en la fábula reciente atraviesan la escena, a partir de la evocación, la reinterpretación, el análisis, y la exposición de los hechos acaecidos alrededor de Medea, hembra amantísima quien pone en manos de Jasón el vellocino de oro, tesoro superior de su tierra, traiciona a su padre y sus hermanos, abandona la Cólquida y se convierte en inmigrante en Corinto, ciudad siempre añorada. Extranjera en lejana tierra, Medea es traicionada por su hombre, quien toma nueva esposa de casa real. Deportada de Corinto, ella intenta restañar su herida y, accidentalmente en esta versión de la historia, pierde a sus hijos y todo por lo que inició el peregrinaje de su exilio.

Revelar, cuestionar y soportar el peso de los acontecimientos es solo una porción del *sacrificio* representado en el escenario. Entendido el sacrificio como la transgresión del orden preconcebido para los actos que se

exponen frente al público, como verdades históricas inmutables. Aseveraciones sobre el proceder de Medea y Jasón, son puestas en dudas desde los primeros parlamentos cuando la heroína pide a Eurípides que su voz «cuenta su historia, la verdadera, no la que han inventado cientos de autores» después de él.

La duda recorre toda la estructura dramática y aboga, consecuentemente con postulados fundacionales de la poética de Estorino, por el cambio, por la mutación de presupuestos ideológicos, para penetrar la historia referida e incorporar textualidades, procedimientos y criterios renovados sobre el material dramático y escénico que ahora también es revisado desde el punto de vista del discurso teatral.

«¿Por qué todos piensan... (reflexiona) pensamos que nuestras ideas son verdades eternas? ¡Qué ironía! ¿Acaso todo no cambia?» Nos advierte con certeza Medea. Historia, narración, literalidad, representación y teatralidad son planos del lenguaje que el autor, el director y la actriz someten, definitivamente, a un cuestionamiento integral, superador de aquellos ejercicios formales que exploraban las posibilidades expresivas del llamado «teatro dentro del teatro», tan al uso a la hora de identificar la producción de Estorino.

Durante la ceremonia teatral se encuentran distintos recursos y estrategias compositivas, procedentes de lenguajes tan disímiles como la narrativa, la poesía, el drama en diversas expresiones, la música, la danza y las artes visuales, las cuales articulan los múltiples planos de expresión escénica en la propuesta, sin que exista una necesaria justificación distanciadora, épica o de cualquier otro signo, para conducir la lectura de la fábula. Lo importante es plantear las interrogantes, procurar el cambio y dejar que la historia transcurra libremente, acudiendo a cuanto recurso, signo o imagen sea menester en función del nexo entre la escena y la platea, entre la actriz y sus espectadores. Se trata, en fin, de una teatralidad asumida esencialmente desde la comunicación

y desde el universo teatral que habita en las palabras y la energía esencial que ellas impulsan hacia todos los niveles de la imagen escénica, plasmada ahora en un *monólogo imposible* porque el diálogo con los espectadores funciona como un obstáculo para cerrar el chorro de palabras de Medea en sus propias cavilaciones. Así el autor se enfrenta al peso de la historia precedente y se libera de tentadoras respuestas definitivas, exactas.

La dinámica del ritual encauzado por Medea va más allá del proscenio, del límite sugerido, de la frontera protectora. El debate escénico solo puede construirse *aquí y ahora*, en presencia de nuevos espectadores que tal vez, o seguramente, desconocen los vericuetos del mito, de la trágica y apasionante historia de Medea, Jasón, sus hijos, la nodriza, el vellochino, la familia rota, las traiciones, el amor, las migraciones, la violencia, el exilio, las rupturas, el recuerdo, la nave Argos, el miedo, el silencio, la memoria, la pérdida y la derrota. El desconocimiento o el olvido son parte de la fabulación de Estorino; operan como fuerzas opuestas a las demandas de comprensión y equilibrio reparador invocadas por la *nueva Medea*, y expresan en sí el contexto actual donde pretende insertarse esta historia añejada por sus incontables usos. Hacia este contexto la *bárbara hechicera* lanzará sus dardos marcados por la ironía, el cinismo y la lucidez de preguntas ineludibles en torno a problemáticas sociales y humanas de contundente actualidad.

Adria Santana, que es Medea, según informa Estorino en el programa de mano y en el cartel que anuncia el espectáculo a la entrada de la sala Hubert de Blanck, trae a la escena una imagen externa del personaje, entre tantas variantes posibles. Desde sus primeros pasos, gestos y entonaciones, Adria ofrece a Medea con el hálito de un ente perdurable, no solo en la instancia del mito, sino, mucho más cercana aún, en la movidiza tierra del teatro. Efectivamente, Adria es Medea ubicada entre las remembranzas del mito, la leyenda, la anécdota o las construcciones teatra-

les previas. ¿Quién sabe si Medea intenta ser Adria y la obliga a mostrarse a partir de la condición *transitoria* del personaje, y sus urgencias para dilucidar muchas de sus acusaciones pendientes o sus decepciones ya probadas?

Medea-Estorino-Santana es un personaje *consumado* que vive sin destino predecible durante el espectáculo, pues muy temprano sabemos que no han de representarse los pasajes antológicos del mito, sino su evocación oportuna para fundamentar la actual indagatoria. Medea se impone contra las confusiones acumuladas sobre sus actos, enfrentándose a aquellos que la modelaron a partir de libres interpretaciones. Tácticas que, al cabo, la encerraron en un ser y permanecer sin tiempo, en una perpetua condición de reclusión y purgatorio por culpas que merecen otras consideraciones menos inquisitoriales.

Como Cecilia, en *Parece blanca*, Medea se revela contra la condición estática de vivir en el universo de los textos literarios o teatrales que la contienen, sin mayores opciones que vivir y volver a vivir el rigor de sus faltas, la crudeza de los castigos y la impotencia de no poder hacer nada para cambiar el final de su historia prefijada por la voluntad creativa de los autores. Por eso el espectáculo deviene acto transgresor ante el impacto de las confesiones que serán mostradas directamente al público. Y sobre todo, por la fuerza de los requerimientos que hará Medea a sus autores y a los espectadores contemporáneos.

En tal contienda, Medea *funciona* dramaturgicamente y escénicamente como una paradoja nacida de la necesidad de revisión del mito, en tanto instancia cultural recurrente; pero, y he ahí uno de sus resortes más fuertes, al mismo tiempo es asumida como un ser absolutamente teatral que intenta reordenar su identidad histórica amenazada por condicionantes sociales, culturales y *humanas* de rotunda vigencia; sin que ello suponga la reexposición ineludible de la fábula mitológica originaria en su dimensión anecdótica, ni la identificación con un modelo privilegiado de *ser Medea*.

Ella es *Medea* desde siempre, y no va en busca de ningún autor; antes bien, a ellos les exige ajustar cuentas por sus veleidosas maneras de representarla. Y de todos, Eurípides es el que encabeza el cuestionamiento sobre su destino, visto ahora a través de los ojos y la sensibilidad de estos tiempos en los que Estorino y Adria rescatan páginas del viejo libro abandonado en la escena.

La Medea dual y múltiple que *clama* sobre el escenario, airea su biografía para solventar las contradicciones que fragmentan aún más su azarosa travesía por las estaciones poéticas en las que ha sido revelada. De ahí que la fábula orquestada recorra los momentos cruciales de la insigne mujer, a partir de la contradictoria impresión que hoy día se tiene de ella. Sin embargo, el recorrido, más que la recuperación fiel de los hechos, pretende dar espacio al colquio interno del personaje con sus incertidumbres y desencuentros.

Medea entabla una lucha contra su singular marginalidad, contra su propia diferencia, y por tanto ella es, a un tiempo, sujeto e imagen de sus conflictos. Es juez y parte de la historia que desarma, reconstruye, dilucida, reordena, ilumina y arrostra ante los espectadores.

Tan generosa pluralidad de registros y misiones del personaje abonan el terreno de su gestación, por parte de la actriz, pero los desdoblamientos convencionales no son suficientes para *armar* o *identificar* al personaje, porque la encarnación no se dirige ahora a la ilustración de un carácter, sino a la creación de un ser teatral con identidad propia, fruto del cruce cotidiano de la actriz y el autor en permanente indagación sobre las dimensiones profundas del teatro y de lo teatral.

Dicho de otra manera, tal cruce es sinónimo de un depurado ejercicio de autorreconocimiento entre Estorino y Adria, expresado en la artesanía esencial de la propuesta, a partir de la sonoridad y la intencionalidad de las palabras escritas, las cuales parecen llegar con el tono preciso y el matiz oportuno a la voz, los gestos y

la mirada de Adria, desde la impronta inmediata de las manos del autor. Nadie sabe si aquellas formulaciones de la actriz preexisten a la masa que el autor cuece para ella y para todos nosotros.

No se advierten mediaciones demasiado notables entre la pauta escrita y el ejercicio interpretativo, en la medida en que al leer el texto, tras la representación, uno puede corroborar su funcionamiento a partir del ritmo, la intencionalidad, la corporeidad y la presencia de la actriz, al concretar la dimensión escénica de las palabras y, especialmente, de los conflictos que ellas tratan de exponer y restaurar.

La dimensión literaria del texto y la sintaxis verbal de la estructura dramática fluyen como torrente natural por el cuerpo de Adria como Medea, al dotar la actriz de sentido a las palabras de este enorme soliloquio confesado en varias voces. El director *monta* la imagen escénica desde las cuartillas y, casi literalmente, deja que estas *trascurren* sobre la escena en armónica comunión con los signos que en ella habitan. Sin embargo, la traducción no es un mero acto reproductivo. Estorino es grande en el verbo teatral y sintético en su composición escénica; por tanto, concentra la mirada en objetos imprescindibles para restituir la memoria o apuntar la orientación de los hechos *narrados*, evocados o representados. La puesta en escena se alza como una prolongación del texto hacia su universo previsto en las cuartillas. Tal vez como nunca antes en el trabajo de Estorino que he podido conocer, texto y representación se hallan tan unidos por el ejercicio y el oficio de la actriz, a los que hay que sumar de manera notable las composiciones sonoras de Juan Piñera y la dramaturgia de la luz concebida por Carlos Repilado.

Adria es dueña del movimiento, la gestualidad, las variaciones emocionales y la técnica interpretativa con absoluta maestría. Su labor sobre la caracterización y las tareas del personaje en la arboladura de la puesta en escena constituyen el centro del espectáculo y de todas las posibilida-

des comunicacionales de la ceremonia. El espacio y la imagen de Medea, concebidos por el maestro Eduardo Arrocha y acentuados por el estilismo de Julio Díaz, ubican coherentemente al personaje en la situación propia de sus contradicciones y permiten a Estorino lanzarnos directamente el torrente de imprecaciones apresados en lo profundo de *la bárbara*.

Para subrayar y construir los momentos en los cuales Medea evoca su pasado, especialmente el encuentro con Jasón, la huida, el crimen y la derrota, Juan Piñera ofrece en sus composiciones musicales no solo la atmósfera de la situación, sino la identidad dramática de los personajes y sus acciones. Música, efectos y silencio mueven a la actriz hacia los sucesos que desatan sus reivindicaciones urgentes. Tales signos unen a los espectadores con la imagen escénica sutilmente. Los acercan, los ubican en la acción y luego, con igual inteligencia, les permiten *ver* a través del silencio el alcance de los hechos y las palabras de Medea.

Un recio haz de luz inicia el ceremonial y lo transita hasta el final. La luz abre los caminos de Medea y orienta sus pasos hacia el desarrollo de la acción. Si en *El baile* (2000) un cenital de marcada potencia presentaba a la inefable Nina, ahora Carlos Repilado nos lanza en picada una luz que impulsa al personaje al salto sobre la escena, al sitio de los conjuros impostergables.

La luz es energía dramática que conduce, sugiere, revela al personaje la llegada de una probable solución en la escena venidera. La luz conmina, narra, describe y hace avanzar la travesía del personaje y la lectura de los espectadores sobre la totalidad de la puesta en escena.

Junto a las palabras, Estorino pide a la luz de Carlos Repilado –tal vez este le sugiera, le provoque o le interroge– una opción para que la obra acontezca en su visualidad de una manera igualmente contrastante, polémica y teatral. Un haz de luz abre la escena y una pálida y temerosa vela encendida acompaña la quietud de las horas presentes de Medea y Jasón en

un escenario que les muestra ya sin las ínfulas de antiguos tiempos. De un estado al otro, de una dimensión luminosa a otra, la acción ha viajado por el escenario y la luz se ha hecho presencia en el comportamiento de Medea y los seres invocados. La dramaturgia de Repilado se inserta en el espectáculo, mostrando a la luz y a la sombra como antípodas inseparables del devenir de Medea y sus contemporáneos, sobre los que también puede caer un polvo de cenizas que aplaste cualquier intento redentor por muy íntimo que este sea. Es ese momento, tras el incendio del palacio y la muerte de Creúsa y los niños, uno de los instantes más exquisitos y hermosos del espectáculo, por el engarce armónico de la luz, la música y excelencia interpretativa de Adria Santana.

Texto, luz y entorno sonoro atraen al juego de la actriz, quien proyecta las equivalencias entre su historia y el presente de la representación, mediante insinuaciones directas al público, y rompe la fría frontalidad al preguntar sobre Séneca o subrayar algún otro elemento que relaciona su condición mitológica con las circunstancias del auditorio. Para ello se basa en un hábil manejo de intertextos, referencias y señales gestuales, vocales o miradas de inequívoca recepción por parte del público. De esta suerte, aparecen en el discurso apuntes sobre el exilio, las migracio-



nes, el ejercicio del poder, la traición, la desintegración de la familia –tema particularmente tratado en la dramaturgia de Estorino–, el amor, la soledad y la libertad individual y social, por citar solo algunos de mayor significación para el debate teatral.

Estorino enarbola sus palabras como el soporte esencial de una depurada teatralidad, que prescinde de mayores artificios. El espectáculo se desarrolla en toda la sala teatral, aun cuando pudiera pensarse que la plataforma posterior, al modo de un altar para las ofrendas y las evocaciones, fuera uno de los centros emisores de la imagen escénica, reforzada por el intercambio de la actriz con el público desde el frente o el proscenio, donde se desarrolla la mayor parte de la exposición. No obstante, esa linealidad se fragmenta regularmente con el abandono del escenario y la colocación del personaje junto a los espectadores, para reflexionar sobre temas que exigen una mayor proximidad de la intérprete, como subrayado físico, presencial y sensible de su verbo y sus gestos. He ahí otra manera de corroborar la imbricación raigal del texto y su configuración espectacular.

En esos momentos singulares, la desestructuración de la frontalidad implica un cambio en la proyección del discurso del personaje y en el trabajo físico y emocional de la actriz, en la medida en que Adria amarra las cuerdas que atan a los espectadores

al desenvolvimiento de la fábula fragmentada y abierta que Medea personifica, de acuerdo al motivo actual de su discurso polémico y liberador, y no en el orden cronológico de los hechos pretéritos.

Cuando Adria dice a Estorino en Medea, se dice también en relación con la galería de personajes hechos por ella, los cuales se nos revelan como posibles ancestros de esta actriz que increpa desde el mito a Eurípides, primeramente, y luego la emprende contra Séneca, Corneille, Anouilh, Müller, Montero y otros más que pudieran aumentar la lista de referencias. Las voces de Medea –la segunda de Adria, antes hizo la de Reinaldo Montero (1997), dirigida por Estorino–, los gestos, el arraigo de sus miradas, la dinámica de sus entonaciones, los acentos sonoros y el cierre de un silencio, o de unos ojos que controlan todas las líneas de la acción, pertenecen a Adria en primer plano, quien pacta con el personaje para permitirle una nueva oportunidad de redención. Solo entre ellas, con permiso de Estorino, se establece la contienda verdadera por recuperar una porción de paz para el personaje en el concierto de la escena, único territorio posible para tan difícil lucha. ¿Acaso no es un poco de tranquilidad de conciencia, de reparación colectiva de perjuicios, o de oportunos desenmascaramientos, lo que viene a buscar Medea en su nueva visita?

La Medea de Adria es una construcción poética de profunda voluntad autorreferencial, respecto al teatro y a la vida escénica de la actriz. Por esos rumbos andan los pasos del personaje y de la intérprete. Por ahí está la posibilidad liberadora para leer la nueva creación de Estorino, armada con sorprendente frescura y magistral madurez en el juego con textualidades diversas y con la alternancia de estrategias compositivas en el texto a través de rupturas temporales en el diálogo del personaje consigo mismo y con los espectadores, a quienes continuamente les hace ver su inevitable implicación en el desarrollo del hecho teatral y en la evolución de las

visiones superpuestas sobre Medea y sus contingencias. Así, el autor y la actriz nos exoneran del operativo cultural verificador del mito clásico, sin que esta opción deje de ser una oferta tentadora, pero no la preferente.

No hay conexiones prefijadas con los referentes reales, entre los cuales se hallan, obviamente, las interpretaciones creadoras que otros artistas han hecho de la leyenda de Medea, cual punto visible de un iceberg cultural e histórico de infinitas posibilidades de apropiación y revisión. Estorino juega con estas aparentes indefiniciones para ir y venir en el tiempo del mito y del teatro. Pero, a diferencia de entregas anteriores, el discurso del teatro, como la historia evocada, es condición asumida en esta obra. Por tal razón, Medea no explica su identidad como personaje, ni aclara la diferencia natural de su entorno de ficción conectado naturalmente por el autor con la realidad de los espectadores: su propia realidad.

El escenario es el ámbito donde Medea se deja ver, o donde Adria la muestra. Desde allí atraviesa la realidad del público cuestionándola, enfrentándola, sometiéndola reiteradas veces al agudo escalpelo de la ironía distanciadora y crítica. Medea parece ser de otros tiempos, pero ese puede ser otro encubrimiento de la imagen. Medea es tan actual y real como Adria y Estorino; como cualquier mujer de hoy día, amenazada por las crisis, el desamor, las añoranzas, la rutina y la soledad.

Tan inmediata como Nina, la madre desolada en su imperiosa decisión de vender o no un collar que rememora, testifica y alienta los instantes de horas felices pasadas en un baile inolvidable, Medea está igualmente sola en el afán por resarcir su pasado terrible y en la decisión de partir o no partir al exilio. Por muy lejanas que hoy nos suenen la Cólquida y Corinto, Nina y Medea están agobiadas en nuestras islas por la cerrazón de la «maldita circunstancia del agua por todas partes».

La puesta en escena austera, transparente, logocéntrica y literal



sitúa al personaje en el espacio de su ceremonia, en el *altar* de sus invocaciones, y en el ámbito total de la sala teatral. Estorino *retoma* anteriores rupturas de los límites entre actores y espectadores y hace que Medea hable a sus contemporáneos con igual desenfado y prestancia con que lo hace al viejo y zorro Eurípides, causante del primer descalabro en la interpretación de su historia personal; o con otros autores que la han *recreado* en coyunturas históricas y con finalidades artísticas contrastantes.

Las fronteras de lo teatral en esta propuesta solo las indican las palabras. Ya en *Morir del cuento* (1983) el dramaturgo-director hacía emerger de la platea una parte indiscutible de la metáfora escénica a medio construir sobre el escenario. Las palabras evocadoras de los miembros de la familia cobraban vida en las acciones de los actores para darle sentido y coherencia a la estructura dramática descentrada y abierta, cuyo fin primordial era, coincidentemente con la de *Medea sueña Corinto*, una indagación sobre el destino y la vida de una familia desecha a lo largo de su propia historia; con un crimen y un suicidio como detonantes fundamentales de la crisis definitiva.

Medea sintetiza aquellos procedimientos en histórica remembranza de encarnaciones más lejanas como las que aparecen en *Ni un sí ni un no* (1980) con su recurrente juego de rompimientos entre la ilusión teatral del personaje, su situación y las técnicas de interpretación presentes a la vista del espectador. Dichas estrategias compositivas y expresivas aparecen confirmadas luego, bajo apropiaciones realistas de mayor acento, en las insoslayables peripecias de la Actriz *solitaria* que irrumpe en la escena con *Las penas saben nadar* (1989), para descomponer crudamente, a través del diálogo con el espectador, la imagen preconcebida del teatro y sus gentes, reflejo de otros *desmerengamientos* sociales críticamente abordados desde la escena.

De igual modo, los personajes de *Vagos rumores* y *Parece blanca*, a pesar de estar identificados por su

condición de seres de ficciones fusionadas entre el teatro y la literatura, al tiempo que arman las fábulas recompuestas de sus biografías o acontecimientos narrativos, crean la imagen escénica del espectáculo en el que aparecen en un notable acto de redención. Milanés, Cecilia y Medea componen una tríada modélica de personajes dispuestos a dar la batalla por resistirse al sometimiento de una única pauta fijada por siempre en la ficción que les corresponde. Mediante su resistencia, cada uno a su modo prolonga la certeza del cambio propugnado por Esteban en el patio de aquella *casa vieja* que hoy, extrañamente, vuelve a estar vigente.

Milanés sufre los martirios de la desmemoria y la locura, persiguiendo su propio perfil fragmentado en el tiempo que lo aplasta contra el silencio y el olvido. Cecilia, tras la reconstrucción de los hechos principales de la novela, implora el cierre del libro que la contiene y suplica, a Villaverde o a Dios, una tregua ante la tortura de vivir permanentemente en el dolor de la tragedia. Medea intenta revelarse contra la maldición de ser *un personaje de leyenda* y también ruega por la salvación de sus hijos en un gesto de máximo humanismo. Los tres personajes preexisten al levantamiento de las estructuras dramáticas y espectaculares en las que nos son entregados por Estorino y sus actores. Forman parte de ese texto previo que condiciona la operación cultural lanzada en el escenario o las cuartillas, no solo por ser excelentes metáforas de los trozos de historia que intentan atrapar en sus partes, sino por la superada visión realista que ofrecen de acuciantes problemas del ser en Cuba, a través de la síntesis y el ritmo de las imágenes, cual genuino montaje cinematográfico que permite las alternancias del tiempo, la dilatación de los puntos de vista, la fugacidad y la transitoriedad de la acción como un elemento siempre cuestionable, pero organizador del discurso dramático.

Sobre pilares de naturaleza tan dinámica, los actores y los otros creadores del lenguaje escénico han de

gestionar sus aportaciones, siguiendo la lógica certera de la acción narrada, evocada o representada, para articular a los personajes y sus ámbitos devenidos arquetipos. Con estas exigencias, cualquier intento de reproducción ilustrativa queda invalidado desde el comienzo de la aventura creadora. Milanés, Cecilia, Cándido, Tavito, Sendo, Lucinda, Nina, Fabricio, Conrado, Leonardo, la Actriz, o ahora Medea, entre otros más, son parte de la resistencia a los moldes y de la negación de una identidad inmutable. Ellos viven la paradoja de ser y al mismo tiempo morir cíclicamente en el escenario. Por eso sus encarnaciones pretenden convertirse en actos liberadores que los muestren como entes en tránsito hacia el destino improbable de las fábulas en las que habitan.

Huellas tan singulares se siguen en el camino de este *monólogo imposible* en el que Estorino monta, edita, superpone y reinventa pasajes del mito como base para una intervención teatral de aguda visión reflexiva sobre el destino del teatro, pero antes, del destino de quienes persisten en hacerlo y en quienes desde la platea garantizan la continuidad del debate cívico que toda representación puede suponer.

El maestro de la *escuela realista* y el artífice superior de la *poética de la fragmentación*, nos hace ver, con Medea y sus anhelos de una vida distinta en una tierra *soñada*, la recurrencia histórica de conflictos que han acechado a personajes, artistas y espectadores en épocas diferentes, aquí en esta Isla y en otros parajes. Los hechos y los motivos de reivindicación perviven a pesar de los cambios y los cataclismos sociales; las urgencias de una fracción de felicidad más íntima o personal se mantienen con el mismo afán en cualquier tiempo, más allá de los cambios reclamados por Estorino y sus personajes.

Es difícil hallar la cordura y la paz en *el reino de este mundo*, por más que nos apuremos en borrar inútilmente las diferencias que gestan oscuras manipulaciones del poder y la libertad. La inquietud intemporal de

Medea así lo corrobora. Sin embargo, detenerse en el empeño de revisar esos trucos y evitar el develamiento de las posibles verdades que acompañan a cada historia que nos toca sería un despropósito frustrante. Por eso Estorino, con absoluta maestría de brioso caballero, emprende otra cruzada teatral con la lucidez de la juventud acumulada y el oficio del *viejo zorro* que también es.

Dice él que *Medea sueña a Corinto* es un monólogo imposible de apresar de una sola vez, porque son muchos los registros, los ámbitos creativos y las miradas que recorre la vetusta

mujer en busca de *su tiempo perdido*, frente a los escenarios de esta Isla en la que ahora ha de permanecer, quién sabe si por siempre. Frente a estos escenarios lúgubres o de destellos intermitentes y voces que se repiten a sí mismas no pocas veces, asida a su escurridiza luz, Medea decide no claudicar, como tampoco lo hace el gestor de sus días contemporáneos.

Medea agota sus fuerzas luchando contra las mutilaciones que han cercenado sus mejores instintos. Estorino no la salva, no la excomulga, ni la protege. Estorino se niega a la conmiseración y la lástima ante las

penas de *la hechicera*. Permite que el personaje, tras cerrar el ritual liberador, no pierda totalmente la energía milenaria para seguir en el camino. Así la deja sobre el escenario, vela en mano, protegiendo la cena tibia de su amado y compañero de desgracias, a quien le exige irremisiblemente conllevar el pago de culpas supervivientes en su memoria.

Cenizas y oscuridad sobre Medea y Jasón. Penumbra y silencio otra vez sobre el tablado que ha de quedar vacío muy pronto. El teatro ha transcurrido por las fábulas y las súplicas, las interrogantes y las certezas, las mira-



das y el desgarramiento recuperado de Medea frente a otros seres que acaso la recuerden como lo que ya no quiere ser: la bárbara hechicera.

Un instante en la escena y el tiempo es distinto; Medea busca una última luz que alargue su camino inconcluso. El espectáculo debe terminar, aunque la historia y sus personajes no reposen en una única visión. Mañana habrá otras preguntas y otras voces para responderlas. *Tal vez haya buen tiempo... nunca sabemos qué nos traerá el día.*

Eberto García Abreu



FOTOS: CORTESÍA ALBERTO SARRAÍN

Fango con ritmo cubano en Madrid

María Irene Fornés es una figura insuficientemente estudiada por la teatrología cubana. La dramaturga emigró tempranamente a los Estados Unidos, aunque en nuestro país obtuvo mención en una de las primeras ediciones del Premio Casa de las Américas. El hecho de que buena parte de su obra esté escrita en inglés ha contribuido a que se conozca menos en el ámbito latinoamericano. Ahora bien, la amplitud y brillantez de su producción bastarían para retomar el debate sobre hasta qué punto la utilización de otro idioma separa a un autor del caudal en el que nació y se formó.

Fornés es considerada una importante autora dentro de la dramaturgia norteamericana. Va siendo hora de que en La Habana, Santa Clara o Las Tunas, también sean asumidos sus textos con frecuencia.

Carlos Celdrán llevó a las tablas *Fango* en 2007. Ahora es Alberto Sarraín —con una traducción suya— quien asume este texto duro y hermoso en Madrid. A dicho director debemos el conocimiento y la difusión de varios autores, llamados cubano-americanos, muy interesantes. Además, ha sido un incansable

luchador por la presencia de obras cubanas —creadas y estrenadas en territorio nacional— en Miami y otras plazas del mundo.

Fango sobresale como texto por la pulcritud y la agudeza del sistema de diálogos. Los tres personajes —envueltos en un torbellino sentimental que desborda la idea del clásico triángulo—, están contruidos con encanto y sin esquemas. Tal vez releyéndola con cuidado se podría hablar de un salto un tanto abrupto, argumentalmente, entre la primera y la segunda parte. Lo que sí queda claro es el sondeo en el alma humana, la puesta en cuestionamiento de la relación tradicional entre lucidez y cordura o la dicotomía entre nivel cultural y sensibilidad.

La puesta en escena de Sarraín enfatiza la vocación sintética e íntima del texto. El ámbito escenográfico —firmado por el propio director y Pablo Durán— resulta coherente, con un hermoso pero sobre todo intencionado cromatismo. El lenguaje de los objetos denota buen gusto, aunque las dimensiones del escenario hacen pensar en otras posibles selecciones. La utilización de la metáfora de lo que en Cuba llamamos «palitos de tender», en otros lugares pinzas, tiene sentido, pues parece vincular la continua labor de la protagonista con una sensación de algo que araña el espíritu de los personajes y a su vez

pretende dejarlos sutilmente atrapados en una asfixiante circunstancia.

Como suele ocurrir en obras con tal densidad literaria y emocional, la labor de los intérpretes se convierte aquí en un elemento decisivo. Danya Contreras se erige como líder del breve elenco con una cadena de acciones sobria e impecable; un adecuado y a ratos virtuoso uso de los hermosos matices de su voz.

Fidel Betancourt —un actor que tantos elogios acumuló en su etapa habanera con Argos Teatro—, ratifica aquí su vigor en la proyección escénica y la gracia natural de sus parlamentos o transiciones. Tengo la certeza de que con la sucesión de funciones Fidel ganará en hondura psicológica y dejará brotar más la ternura caótica de su personaje. En la labor de Joseán Bengoetxea se aprecia por momentos una leve diferencia de ritmo con sus dos compañeros de elenco, que podría atribuirse a su formación distinta. Bengoetxea es un español, acompañado de dos cubanos sobre las tablas. Más allá de esta circunstancia —por lo demás deseable y habitual en las puestas de Sarraín—, el intérprete transmite con nitidez las dos bien diversas etapas de su personaje. Cabría sugerirle a Bengoetxea cuidar de la interpretación —aparentemente más fácil y cotidiana— de la primera parte. En las escenas de pleno dramatismo, hacia el final, demuestra sensibilidad y fuerza dramática.

Hay que celebrar este regreso de *Fango*, de María Irene Fornés, y felicitar a los que permitieron su presencia en una cartelera madrileña abundante, con salas generalmente llenas, pero bastante comercial y poco variada.

Amado del Pino

Pesadilla (de una noche) campesina

FOTOS: ALEXIS RODRÍGUEZ



Una *pesadilla* rural no es precisamente un *guateque*. Tampoco tendrá que ser una desgracia guajira, a pesar de que un mal sueño lo tiene cualquiera. Uno de los valores del más reciente espectáculo de Teatro Pálpito, *Pesadilla campesina*, fue sortear los efluvios de la angustia y reunir ambos registros gracias al bálsamo siempre edificante de la comedia. El mal sueño porque juega con nuestros deseos como espectadores: promete conquistas de amor que luego traiciona y cumple mediante una gama de entuertos, dificultades. Y prioriza el ambiente de la fiesta agraria para celebrar el vencimiento de la alegría y del placer que marca, de principio a fin, el desarrollo de la puesta en escena.

Pero la *pesadilla* y el *guateque* se mezclan de manera inesperada cuando dos parejas de jóvenes enamorados se lanzan a la manigua al creer que solo allí realizarán sus anhelos, lejos de

la incompreensión de los padres y a merced de sus propios caprichos. Sin embargo, en aquellos parajes donde buscan la libertad, más allá de las convenciones sociales, les aguardan oscuros mundos de misterio, espíritus, bichos de ultratumba y una diversidad de seres fabulosos, presentes o aludidos, cuya influencia en la vida de los jóvenes será decisiva. El resultado de tan shakesperiana propuesta no puede ser otro que un divertimento a la medida de una versión del conocido *Sueño de una noche de verano*, creación del célebre dramaturgo inglés del período isabelino.

El rito agrícola que reproduce subliminalmente, y a veces no tanto, el alboroto de los sexos que se buscan, la ceremonia social del nacimiento de una familia en la consagración pública del matrimonio, los juegos del amor y del azar que aquí conservan algo de su impronta cortesana, aunque a través de una rusticidad obligatoria y en clave de parodia, en ocasiones deliciosa, desanda tanto los intereses económicos de cara a una mejor supervivencia como el esplendente universo esotérico, mientras se desgrana durante más de hora y media un es-

pectáculo propiciatorio que pretende despertar el gozo del público.

En este aspecto se concentra el objetivo central de una producción cuyo desinterés por los mensajes sociológicos o pseudofilosóficos adquiere un profundo sentido contextual. La necesidad esencial del regocijo impone la diversión sobre el fuego fatuo de los conceptismos que tampoco interesaron a William Shakespeare, quien escribió a fines del siglo *xvi* aquel texto maravilloso que pretendía celebrar ciertas bodas. Tal vez fue la forma en que un inteligentísimo juego dramático se instituyó como parte del acontecimiento familiar y civil, debido a la connotación y al disfrute de los asistentes excitados por la convocatoria. Imagino hoy cómo en la oquedad de los tiempos y bajo el bochorno del clima, se aliviaron de la mejor manera los efectos del verano y las consecuencias de lo que hubiera podido ser una jornada anodina. Semejante conjuro contra la adversidad cotidiana o los malos pensamientos

nos regaló Teatro Pálpito, en semejante noche del pasado mes de julio, y continúa haciéndolo durante el prolongado verano de la Isla.

II

Un acierto del espectáculo de Ariel Bouza, director artístico y general, fue darle, con organicidad, cuerpo escénico a una obra de ingenio y gracejo indiscutibles. Maikel Chávez, su autor, actualizó y cubanizó la comedia isabelina con trazo de niño campesino. El aire rural de la pieza no se impone sobre la elegante escritura renacentista inglesa. La motivación consistió en replantearse la escritura original mientras se aprovechaba al máximo la estructura de la fábula con tres grandes líneas argumentales (los enamorados, los espíritus, los actores) y los caracteres correspondientes a cada una, algunas intenciones y, en especial, la esencia del sentido teatral primigenio.

El argumento reelaborado presenta un tejido de situaciones simpáticas de sabor contemporáneo, atrapadas por un lenguaje criollo y chispeante sobre una base que, para conservar su gracia, mutó poco, pero en otros aspectos lo necesario para remozarse sin perder la fluidez del enredo amoroso, la intensificación y solución mediante la magia, ni la agradable comprensión del cruce de las historias. El elenco de personajes reúne criaturas pintorescas con nombres entre sugerentes e irónicos, según demuestran Mailaif, Ahorcado de la Mata de Guásima, Güüje Pirolo (versiones cubanísimas de Elena, Oberón y Puck). Vale señalar la eliminación de los duques de Atenas (primera línea de acción) y la incorporación de la madre, arreglos que responden a la nueva condición popular y cultural de la obra. Sobre la finalidad escénica, se aprecia que la reescritura de Maikel descarga sus habilidades en el desarrollo de un discurso que, no obstante su calidad literaria, desborda en una espectacularidad que aprovecha los delirios de Samuel Feijóo, las búsquedas de Lydia Cabrera, los relatos de «aparecidos» y la poesía natural,

marítima, iridiscente e impúdica que tiene la brisa de Caibarién, pueblo natal del joven dramaturgo.

Las imantaciones del texto y su representación condensan, en clave de teatro para jóvenes, una textualidad que se alimenta del entorno habanero, de la vida teatral citadina, de referencias a colegas, maestros, amigos —y otros no tan amigos—, además de lo que resulta una gama de alusiones indescifrables. El *corpus* dramático queda ensamblado no solo con acciones y parlamentos, sino con referencias variadas, según era costumbre también en tiempos de Shakespeare, pero ahora alimentado por los afluentes de nuestra época y ambiente. Qui-

que, a lo largo de la dramaturgia del espectáculo, cristaliza desde el imaginario programa radial, con música y supuestas noticias vinculadas a la atmósfera de la obra, que condiciona la entrada de los espectadores más puntuales y termina justo al inicio de la representación.

III

El acierto indiscutible de la puesta en escena es el aprovechamiento del espacio. Lo cual no es poca cosa cuando hablamos de teatro. Y sorprende que lo interesante del trabajo espacial-escenográfico se integra al trabajo dramático en una estrate-



zás el registro que más sufrió, respecto al original, fue la línea argumental de los artesanos-comediantes, que aquí se transformaron en la patética escuadra de los borrachos del pueblo. Al no ocurrir la obra en las vísperas de una boda sino en la preparación de un casamiento en ascuas, la línea de los «actores alcohólicos» no se integra plenamente al resto de la trama hasta la escena final, *remake* paródico que procura no ser reiterativo. En resumen, el ambiente de murmuración incorpora una comidilla de actualidad

gia común: la intervención. Intervenir equivale, en la propuesta de Pálpito, a apropiarse/integrarse más allá de como suelen hacerlo la parodia posmoderna o la ingenua artesanía del choteo. En lo que aquellas apelan a la sobreposición de discursos, en este caso la intervención teatral de un espacio no convencional —los jardines frente a la sala Adolfo Llauro— constituye un proceso de reinención donde, al cambiar la lógica del objeto, ocurre su re-descubrimiento. Los jardines se transforman en la manigua

inhóspita y misteriosa habitada por seres tan fabulosos como caprichosos. Básicamente dos escenarios de diferente nivel, apoyados por pequeñas tarimas laterales, se integran a los árboles en un abrazo de color y textura donde el diseño de la iluminación es un elemento imprescindible, no solo para aquel propósito, sino para la narración y la recreación lúdico-ambiental. Niveles, fondos, manchas, entradas y salidas diferentes aprovechan la armonía de las figuras y los cuerpos que corren, bailan, vuelan, saltan, se arrastran, cantan y duermen.

Lamentablemente, los diseños de vestuario y de maquillaje, en general, no tienen la riqueza necesaria

a algunos con experiencia y otros recién egresados de las escuelas de arte. Lo anterior se evidencia en escenas que descansan casi de manera íntegra sobre el desempeño histriónico, no más fácil a pesar de la concepción caricaturesca que a veces roza sin conciencia la línea del *clown*. Entre las buenas interpretaciones, aprecio que dos actrices destacan para bien del espectáculo. Liliana Bergues (Malaife) y Yanet Céspedes (Llorona del Chorrillo) representaron, con una madurez histriónica sorprendente, criaturas dramáticas que, si bien no son complejas, sí constituyen un desafío debido a sus exigencias de entronización de la comicidad en el

IV

Jan Kott sentenció hace varias décadas que *Sueño de una noche de verano* configura una especie de tratado sobre el amor. Se refería el teólogo polaco a la dimensión física del amor, al erotismo que expresa algo muy íntimo de la condición humana. Ese algo supera la oscuridad de las alcobas y se escurre por debajo de las puertas hasta la plaza pública. Es algo que somos, incluso en lo social, a pesar nuestro. Rebaso el sueño, el verano y la mismísima fiesta de san Juan Bautista, a la cual aluden la comedia de Shakespeare y *La señorita Julia*, de Strindberg. Pues el modo en que amamos, soñamos amar o concebimos el amor (eros, filia, ágape) consigue decirnos mucho más sobre una identidad y una condición que cualquier tratado sobre los desempeños del acervo humano.

Cabe recordar que, con solo unos meses de distancia, Teatro El Público estrenó el mismo título, pero con versión de Norge Espinosa, diferente en cuanto a concepción e intereses respecto a la pieza que nos ocupa. La versión le permitió a Carlos Díaz, director y maestro, enfatizar los derroteros del relato desde la perspectiva y el encanto de su arte en provecho del juguete cómico. No deja de sorprender significativamente cuando, en nuestra modesta escena nacional, ocurre una coincidencia de montajes distintos basados en la misma obra dramática, lo cual sucede bastante a menudo. En lo personal esta coyuntura me arroja a una marea de consideraciones que incluyen la valoración, además de la simple coincidencia, de algunas claves mitológicas y motivos socio-históricos.

Pesadilla campesina, creo que sin proponérselo, apunta hacia esas claves y esos motivos, pero tomando el saludable sendero de la ingenuidad deliberada. El sentido contextual de la propuesta busca más sacudir la morriña insular que erigir alegatos sobre la trascendencia o la ideología, según abunda en una zona del teatro nacional. Al parecer, aspira a ser teatro eficaz hoy, ahora y aquí; y será en ese



para cohesionar la imagen teatral, y este detalle, que no afecta el disfrute, tampoco, en ocasiones, ayuda a leer estéticamente el espectáculo, incluso desde una coherencia semántica. El paliativo viene de la música y el diseño de movimiento (incluyo entradas y salidas) que a ratos conducen la visibilidad y la emoción.

Otra limitación de la puesta radica en los (ya recurrentes entre nosotros) desniveles de calidad actuarial, acentuada por un elenco que reúne

primer caso, y de la amplitud y elevación de la temperatura espectacular, en el segundo. La amplia gama de personajes (el Güije Pirolo, que interpreta el propio autor, y los borrachos actores, por ejemplo) alimenta, de manera determinante, y según el encanto particular de cada intérprete, el agrado con el que podemos recibir la puesta en escena.



punto en el que debemos exigirle. No obstante, tiene algo de sorna sobre la imposibilidad del amor en tiempos de crisis económica; sugiere una burla de los idilios contextualizados en medio de insatisfacciones materiales, e incluso alude más de una vez al choque de las ilusiones contra el farallón de las frustraciones. Pero todo lo anterior no pasa de ser un unguento tibio a las sospechas intelectuales. El espectáculo queda tranquilo y firme como un divertimento familiar; lo que constituye una ganancia explícita.

El auténtico teatro como divertimento no debe subestimarse, pues posee igual virtud y rango. Además, al dirigirse a un segmento de público más amplio, podría tomar las riendas del clima y del destino sociales, ya en el plano de la recepción. Se colocaría por encima de la fatalidad y del desastre, o de la compulsiva necesidad de hablar de ello sin parar. Se ubicaría, entonces, por encima de la queja, de la tristeza, del dolor, que tendrían que ceder ante el ímpetu y degustación de la imagen escénica, rendidos a los pies de la comedia o la tragedia de ocasión. Sea o no una nueva fábrica de sueños, conseguiría evocar la conjura de tantos sueños colectivos, anhelos incubados durante siglos.

Ante el advenimiento de ese «teatro del gozo» que nos merecemos, el drama constituirá un antídoto para los «venenazos de la época», un amuleto para las «brujerías del ambiente histórico», un bálsamo maravilloso para resolver, desde una rara libertad, los problemas de la vida, al menos en el fondo del alma. Un teatro de esta naturaleza nunca será superficial; al contrario, si se realiza técnica y estéticamente bien, emulará con el arte más experimental o elitista, o

competirá frente a esa extraña alianza que crean los discursos de nuestra contemporaneidad tecnológica, junto a nuestras supersticiones científicas más obsesivas. Pues incluirá, sin enajenar y tal vez mejor que otras expresiones culturales, la necesidad visceral del humano de siempre: ser feliz.

Habey Hechavarría Prado



Solo de gato. Solo de hombres. ¿De hombres?



Un espectáculo, por magnífico que sea, no cambia el mundo, pero un espectáculo que nos deje indiferentes y que parezca generado por la indiferencia, se vuelve más feo!

EUGENIO BARBA

I

Cierto motivo atraviesa la obra de creadores cubanos de diferentes manifestaciones artísticas —entiéndase plástica, cine, teatro y televisión—. Al lado del tópico emigración, el debate acerca de la diversidad sexual constituye hoy en Cuba un tema que obsesiona a muchos. Los años que cerraron el siglo xx en nuestro país, y aquellos iniciadores del siglo xxi situaron ante la vista de muchos un fenómeno: los diversos modos de asumir la sexualidad. Medios como la televisión reflejan una problemática de amplia relevancia social: el cese de la heterosexualidad como forma única de disfrute sexual y de concreción de roles genéricos.

Esto último ha provocado no pocos conflictos y criterios encontrados.

Las obras de Rocío García, con sus «hombres, machos, marineros», y la de Carlos Díaz al frente de Teatro El Público tematizan esos encuentros. Las creaciones de ambos, marcadamente lúdicas, discursan sobre la noción de género como construcción cultural, indagan en el cuerpo del hombre —y también de la mujer—, como eje de constantes mutaciones a partir de una sensorialidad táctil, explícita y perturbadora. Creo ver en la inclinación de Rocío García y Carlos Díaz hacia estas búsquedas un punto de partida, un espacio donde se posibilitan —siempre desde el arte— un sinfín de discusiones, donde el discurso evita cerrarse en la moralina y el adoctrinamiento.

Lamentablemente los derroteros del tema en nuestros medios distan

de la honestidad y el rigor estético de Carlos Díaz y Rocío García. El acercamiento al tema de la diversidad sexual va cobrando ribetes de histeria, y lo peor: en ocasiones, poco ocultan la homofobia que se esconde detrás de esas supuestas intenciones de tolerancia y aceptación del «otro».

II

A lamer un helado de escarcha

Chicago, de Mefisto Teatro, cede la sala Tito Junco al montaje *Solo de gato*. Con dramaturgia de Edgar Estaco y dirección de Pedro Ángel Vera, *Solo de gato* discursa acerca de los diversos modos en que asumen su sexualidad dos generaciones de una misma familia. Antón, hombre sexagenario, intenta comprender la

transformación de un mundo en el que los gatos se convierten en gatas, en el que las diferencias entre unos y otros son ya casi imperceptibles. Los hijos de Antón, Fermín y Vilma, batallan por hacerle ver al padre el derecho de cada quien a vivir su vida como desee. En ese empeño intentan unirlo con Mónica, la vecina, para demostrarle que su virilidad continúa viva, que es el mismo «gato fuerte» de siempre.

Sobre este argumento se estructura el más reciente montaje del ya binomio Estaco-Vera. El énfasis en la discusión de las ideas caracteriza la puesta en escena. Siendo así, comenzaré mi análisis del montaje a partir del texto, propiamente de la cadena de enunciados que definen a cada personaje, en especial al de Antón, protagonista de la obra.

Solo de gato, desde su personaje protagonista, parece querer proponer un discurso a favor de la posición heterosexual y patriarcal que ha caracterizado a la sociedad cubana desde siempre. La mirada perpleja de Antón respecto a ese mundo que se transforma puede ser la mirada de muchos, y esto es totalmente válido. A esta posición, patriarcal —no quiero utilizar todavía el término *machista*— atañe la incompreensión no solo acerca de elecciones de orientación sexual, sino también de género y roles sociales. El discurso de Antón no solo embiste a la homosexualidad, sino también a la igualdad de la mujer con respecto al hombre. En boca de Antón se escuchan entonces enunciados al estilo de: «Por ejemplo, enamorar mujeres, y mandar sobre ellas»; «No quiero a nadie igual a mí metido en mi cama»; «A las mujeres deberían pagarles solo por eso, por ser mujeres, por parir; la especie está en deuda»; «¿Quién dijo que tienen que trabajar? Que trabajen las tortilleras, que no paren»; «Y ser un degenerado y hacer lo mismo que las gatas»; «¿Tú no estarás aflojándote?»; cuando se refiere a una campana regalada por su hija pregunta: «¿No la usan los maricones?»; al acto sexual entre hombres, lo denomina: «enfundarse un macho por detrás». Si bien el debate acerca de la pertinencia de

aceptar otras orientaciones sexuales parece ser una discusión trasnochada, ¿qué decir entonces de la discusión acerca de la igualdad de la mujer con respecto al hombre? Hoy, en pleno siglo XXI, en una sociedad como la nuestra. La visión de la mujer como espécimen cuyo único fin parece ser el de la procreación deja atónito a cualquier lector-espectador con un mínimo de lucidez. En este sentido un personaje como Antón constituye un paso retardatorio tanto para el teatro cubano, como para la sociedad.

Si hiciéramos un conteo verbal notaríamos la incidencia de las palabras *maricón*, *tortillera*, *blando* en el discurso de Antón, siempre refiriéndose a la actitud poco viril de algunos «gatos».

Los enunciados de cada uno de los personajes, mayormente los de Antón, constituyen un muestrario de estereotipos y lugares comunes que caracterizan el habla del cubano —el cubano vulgar— acerca de temas que guardan relación con la sexualidad.

Si bien es evidente la confusión de Antón, su conflicto existencial ante una supuesta inversión de valores probados y canónicos, nada justifica el desprecio hacia el «diferente», desprendido de sus enunciados. Más adelante veremos que este desprecio patente en el habla está reforzado por la gestualidad, la mímica y la cadena de movimientos con los que el actor encarna al personaje.

El desprecio de Antón no es solo hacia los «gatos blandos», sino también hacia las mujeres. Enunciados como los que siguen hacen extrañar que se hallen féminas entre los espectadores de la función de *Solo de gato* y se mantengan impasibles: «ballena con un buen par de tetas»; «revista de mujeres *encueras*»; «gato macho montando una gata»; «han inventado un tolete de goma»; «tienen una pinta riquísima»; «hasta tumbarla patas arriba», y, por supuesto, el enunciado antes referido: «que trabajen las tortilleras, que no paren». Perdónenme, pero si esto no es misoginia, es algo bastante similar.

No nos predispongamos contra los enunciados de Antón. Quizás ellos

revelen características del personaje en función del género dramático. Eso pensé, tratando de darle un sentido a aquello que veía. Durante los primeros minutos de comenzada la puesta en escena uno cree estar ante una comedia. La chatura de los enunciados dan el aspecto de estar en función de caricaturizar el vicio del personaje protagonista, es decir: su homofobia.

De acuerdo con los cánones de la comedia, el vicio de Antón debería ser castigado con la burla y el escarnio público, de cierto modo superado por el personaje. El discurso del personaje y de la puesta en escena se vuelve tan engorroso que la homofobia —homofobia como vicio— de Antón deriva en una dudosa «homosexualidad» no aceptada por el personaje. Lo peor: el final del texto y el montaje arrojan otras connotaciones. La crisis de Antón no es solo producto de la inversión de esos valores, para él inmutables, sino también de una virilidad que se tambalea producto de la vejez y de un acto sexual frustrado por una disfunción. Así, la posibilidad de la homosexualidad que quiere manifestarse en Antón no es consecuencia de un deseo reprimido, sino de los años y la soledad. Esta posibilidad de la supuesta homosexualidad pareciera un sobreentendido a no ser por los enunciados de Antón. Llama la atención que un personaje que defiende la heterosexualidad desde una postura militante exprese frases al estilo de: «quisiera ser distinto, pero no puedo». En la escena de la confesión de Antón, relacionado con la supuesta violación del personaje, se hace referencia a Liduvila, un homosexual. Dice Antón refiriéndose al sujeto: «Al menos, no era un mentiroso. Liduvira sí era una curiosidad, yo no. ¿O soy yo una curiosidad?».

Voy a hacer un alto para referirme a un aspecto que merece análisis desde el punto de vista de la semiótica. Existe tanto en el texto como en la puesta en escena un constante juego entre las condiciones del humano y del gato. Confieso que luego de haber visionado el espectáculo dos veces, no me queda clara la total relación entre ambos. Lo cierto es que ideas como

las de *gato* y *caer* atraviesan todo el texto y luego la puesta en escena. No hay que ser tan lúcido para entender que ello pretende ser un elemento del discurso de la puesta en escena. Para Antón el *caer* significa preservar una conducta patriarcal, digamos heterosexual. «Es bueno caer hacia abajo. Es algo natural». Antón se lanza del tejado seis veces para probarse a sí mismo que sigue siendo el mismo gato de antes. En el primer encuentro con Rafael, este le recuerda que ha caído seis veces, y una verdad de Perogrullo: «el gato no muere hasta la séptima caída». Esta idea de la relación entre la muerte y la caída constituye otro elemento de confusión dentro del texto-puesta, pero el final parece ofrecer algunas luces. Antón se encuentra tan perplejo ante la realidad que lo circunda como al principio de la obra. Se lamenta de la soledad. Aparece Rafael y se repite una escena similar a la del primer encuentro entre ellos. Pero esta vez Antón no rechaza la solicitud de bailar hecha por Rafael, por lo que la apertura de una relación homosexual entre ambos queda más explicitada. Me adelanto al análisis de la puesta en escena; dice el texto de la obra:

Rafael levanta la mano como una batuta. La mueve en círculos y aparece la música, llena de maullidos y cornetas. Antón mira hacia abajo, donde las gatas y los

gatos se revuelcan en los latones. Regresa la mirada al frente. Oscila en el abismo. La luz se cierra sobre el rostro ensoñador y triste de Antón.²

A este texto Pedro Ángel Vera añade algo sumamente interesante: el sonido de sirenas. Signo que sugiere accidente o muerte. Con ello se sugiere que Antón se lanza por séptima vez. Ahora me pregunto si no es posible relacionar cada uno de estos elementos: encuentro de Antón y Rafael como posible relación entre ambos, caída por séptima vez, y muerte. Entonces vuelvo a preguntarme si con el final, el discurso de la puesta en escena no dice otra cosa más que: la homosexualidad es la caída moral, la muerte ética de un personaje que sucumbe a ella producto de la vejez y la decadencia.

El retoricismo del texto de Estaco es tal que discursos contrarios pueden derivarse de enunciados semejantes. La idea de la evolución ejemplifica esto último. En la escena entre Antón y su hija donde se discute sobre la igualdad de las mujeres con respecto a los hombres, y la heterosexualidad

como medio de mantener la especie –todo metido en el mismo saco– se pronuncia: «Los gaticos se han hecho siempre con un gato macho montando a una gata. Y no va a cambiar así como así. La evolución no es cosa de un día». Este parlamento, como tantos otros, me hace preguntar: ¿de qué evolución habla?

Si tanto el discurso del texto como el de la puesta parecen ser la defensa de la heterosexualidad, cómo es posible entonces que en el monólogo final Antón exprese: «Soy un mamífero incompleto. Solo me gustan las gatas. Nada más las gatas. Pero es mi vida, la única, y quiero vivirla como me dé la gana. Aunque no esté de moda». ¿Incompleto por qué? ¿Por ser heterosexual? ¿Es posible concebir la orientación sexual como una moda?

Antón transita desde el desprecio a la perplejidad con una rapidez admirable. Resulta risible el modo en que relacionan inteligencia y homosexualidad en una escena donde se





desbordan todos los clichés habidos y por haber –perdóneme la frase hecha–. Según Antón, existe una relación estrecha entre el «allá abajo» –indica con un gesto al ano– y la inteligencia. «Hay alguna conexión, son hábiles. Fíjate en los concursos». Mientras oigo esto imagino a más de un dramaturgo, artista plástico, músico o cineasta asirse fuertemente de los brazos de su asiento. Y es que cuando uno creía agotado el repertorio de lugares comunes, el texto nos sorprende. Antón, para probar a su hijo, se vale de una estratagema vergonzosa: le cuenta que siendo un niño –el tono de narración infantil no es gratuito– iba camino de la escuela y fue atraído por un hombre que le ofrecía caramelos, y que luego, en la casa del hombre, este lo violó –el tér-

mino no se menciona nunca, pero más obvio no puede ser–. Luego Antón confiesa a Fermín que *ha querido hacerlo*, pero no ha tenido el valor. Y yo me pregunto: ¿hacer qué, señor mío?, ¿ser violado? Es insana y vergonzosa la reiteración de este lugar común –la violación de un niño como desencañonamiento de la homosexualidad–, que no por posible es menos humillante y condenable. En un momento en el que el texto podía salvarse gracias a esta escena donde era factible un entendimiento entre el padre y su hijo, a partir de la tolerancia, la aceptación y el respeto, el personaje acude otra vez al estereotipo y la burla para continuar con su latiguillo poco convincente.

Poco más habría que señalársele a la escritura de *Solo de gato*, a no ser esa vocación kitsch y falsamente poética de no pocos enunciados. Tomo como ejemplos aquel que sirve de título para este epígrafe: «a lamer un helado de escarcha», y otro: «después del amor ver la luna llena de ratones».

III

No se muere por caída hasta la séptima vez. ¿La has contado?

Vale aclarar que la puesta en escena poco aporta al texto dramático. El montaje de Vera solo da sonido a los enunciados de los personajes de Edgar Estaco. Evito decir que la puesta en escena responde a la estética del teatro de los 70 y los 80 –en cuanto a defectos– debido a que no vi aquel teatro. *Solo de gato* guarda muy poca relación con los presupuestos estéticos de Teatro Escambray, o de las puestas en escena de Vicente Revuelta, o de Berta Martínez –con su brillante aporte a los textos de García Lorca–, o a la personalísima visión de Armando Suárez del Villar sobre Luaces y otros clásicos del siglo XIX. *Solo de gato* debe estar emparentado con lo menos grato de esa época: el marcado didactismo, la vocación panfletaria de algunas puestas en escena del período. Digo algo desde mi subjetividad y mi condición de espectador

aún joven: existe mucha teatralidad en las tribunas, pero el teatro como hecho artístico no debería ser jamás una tribuna, menos a costa de la teatralidad que es condición inherente a él. *Solo de gato* adolece de una frontalidad exacerbante. Los personajes –Antón en principio– exponen al público sus criterios acerca del amor, la sexualidad, con una convicción que dejarían impávidos a Perogrullo y al Marqués de Sade.

Si bien los enunciados de *Solo de gato* alumbran no pocos criterios machistas, sexistas y homofóbicos, ¿qué decir del acto mismo de enunciación? Una enunciación conformada por la gestualidad, la mímica y la cadena de movimientos de los actores. En cada uno de estos elementos se observa la misma tendencia a la caricatura y el choteo gratuito sobre el comportamiento de algunos personajes.

El actor Argelio Sosa encarna a Antón. Su interpretación está transida de una gestualidad que ilustra a manera de calco cada uno de sus enunciados. Cada parlamento en rechazo o burla hacia conductas «blandas» Argelio Sosa lo hace acompañar de un contoneo de caderas, o el caminar con el que habitualmente es caricaturizado el homosexual. El trabajo con la voz se ubica en la misma tendencia. Pese a todo aquello que pudiera señalársele a Argelio Sosa –principalmente la inorganicidad de su cadena de acciones– creo que algo debe aplaudírsele en una puesta en escena cuyo discurso global parece estar totalmente extraviado: es el único actor que defiende a nivel de la gestualidad, de la mímica, del movimiento, el discurso de su personaje. Creo ver en Argelio Sosa cierto conocimiento y defensa acerca de lo que dice. Ello me parece un mérito. En los restantes actores no creo ver ni un atisbo de responsabilidad. El problema de Argelio Sosa responde a un mal que atañe a toda la puesta en escena: la inexistencia de una dirección de actores que los haga comprometerse con una «idea fundamental», dicho con un término de Meyerhold.

Cada una de las actuaciones padece del mismo mal: la pobreza en

una caracterización que debió sopor- tarse sobre un riguroso trabajo vocal, físico, que hubiera hecho del perso- naje un ente único e indefinido y no una copia de referentes reales que vemos todos los días por los barrios de Pogolotti o El Cerro. No obstan- te, sí merece un análisis el trabajo con que se acometió la caracterización del personaje Gema.

Interpretada por Greta Pérez Díaz y Leurimay Guevara, Gema es la ami- ga de Fermín. Al final del texto y de la puesta sabemos que entre ella y Vilma, hija de Fermín, existe una relación. Gema es la lesbiana de la historia. Aun cuando esto se desconoce por parte del espectador, el trabajo de la actriz contribuye a mostrar su ex- trañeza mediante la «masculinidad» de sus movimientos y lo abrupto de sus irrupciones en la escena. A medi- da que la relación de atracción entre Gema y Vilma se vuelve más eviden- te, la(s) actriz/actrices enfatiza(n) estos rasgos en su caracterización. No voy a ahondar en los problemas de la caracterización a partir de este- reotipos que son también una cons- trucción cultural. Solo quiero llamar la atención sobre ello.

Señalaré un momento de la pue- sta, hacia el final, que ejemplifica otro problema del montaje: la incoheren- cia en la elección de sus presupuestos estéticos. Todo el montaje se halla dentro de los cánones del realismo como reflejo y estudio de problemá- ticas sociales. La gestualidad, la cadena de movimiento de los actores, res- ponde a un calco de referentes reales y no a una teatralidad autónoma o inédita. Pareciera que los personajes fueran entes reales subidos a escena por el director. Y lo peor, la reiteración de esos movimientos viciados –que, sospecho, forman parte de la gestua- lidad propia de los actores en su coti- dianidad– son acentuados en la escena. El trabajo escenográfico –de Eduardo Arrocha– transita, como todo lo demás, del realismo a un simbolismo para nada resuelto en su totalidad. En la escena se representa una casa, un campana- rio, una tarima con instrumentos mu- sicales. Todo en un apuntalamiento que ilustra las indicaciones del autor

y que discursa sobre la idea de la caída antes analizada. A esta supremacía del realismo se superponen escenas cuyo registro resulta contrastante. Ejem- plo de ello es la concha, las cortinas, elementos decorativos de la casa en la que habita el personaje Mónica. Creo leer en estos objetos, en los que se desborda el *kitsch*, una falsa creencia de la femineidad. Si a los elementos escenográficos sumamos el vestuario con que aparece el personaje hacia el final del montaje –vestido ajustado, de gala–, y la tesitura empalagosa de la(s) actriz/actrices, vemos una espe- cie de supramujer como respuesta al supramacho que pondera Antón.

Otra escena de contraste es aquella en la que Antón descubre la relación sexual entre su hija y Gema. El momento en cuestión representa a las dos actrices desnudas en un mo- vimiento de brazos –presuntamente danzario– de una afectación poética tal que pareciera tomada de otro lu- gar y no derivada del mismo montaje visto hasta aquel momento.

En una obra donde lo cubano es tratado a modo de cubano no podía faltar la música y el baile. Si bien es cierto que el tema inicial del espectá- culo –compuesto por Frank Delgado– ubica la acción en un ambiente juvenil, en el que se refleja un nihilismo a tono con el enfrentamiento de ideas que luego han de desarrollarse, los mo- mentos en que el grupo de gatos ensa- ya una coreografía sobre la música de Los Van Van resulta de una completa gratuidad. Todavía me encuentro ató- nito ante la mención en el programa de mano de una bailarina imprescindible en la historia de la danza contem- poránea cubana, Luz María Collazo, responsable de los movimientos. Creo que en dichas coreografías –recuerdo ahora las tablas gimnásticas que for- maban parte de la asignatura Educa- ción física– es inexistente el rigor y la originalidad. Ellas solo contribuyen a dilatar la acción dramática y tal vez a suavizar las discusiones que en princi- pio constituyen el centro del montaje.

Visionar por segunda vez la puesta en escena *Solo de gato* me ha traído muchas preguntas. En princi- pio aquellas que de cierto modo le

dieron rumbo a mis inclinaciones de estudiar alguna carrera relacionada con el arte. Hoy, me repito preguntas que creía superadas. ¿Por qué y para qué hacer teatro? ¿Qué puedo decir con un arte que para muchos es solo un museo? Estas preguntas entran en crisis con otras. ¿Por qué estudiar precisamente teatrología, cuando su campo de especialización parece ser una disciplina temida y en ocasiones hasta odiada: la crítica? Ver *Solo de gatos* me da una única respuesta: por la responsabilidad. Palabra muchas veces obviada no solo por aquellos hacedores de teatro, sino también por esos otros encargados de comunicar, de opinar sobre un hecho artístico. *Solo de gato* hace cuestionarme ¿dón- de está la responsabilidad de aquellos que permitieron que una obra como esta se halle en escena? Aun cuando reconozco el derecho de cualquiera a poner en las tablas una obra artística en la que se expresan sus opiniones, por más cuestionables que sean, no puedo dejar de parafrasear la frase de un profesor: «defiendo el derecho de cada quien a poner lo que quiera, pero defiendo también mi derecho a combatirlo». En esto se halla mi responsabilidad.

Andy Arencibia

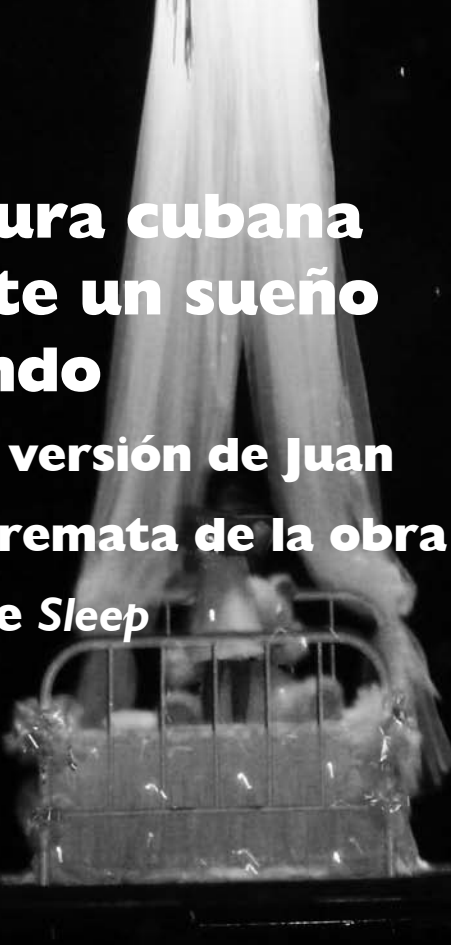
NOTAS

- 1 Eugenio Barba: *Obras escogidas*, vol. III, Ediciones Alarcos, La Habana, 2010, p. 27.
- 2 Edgar Estaco Jardón: *Solo de gato*, ma- terial digital, CENDA registro 1944-2008.

Aventura cubana durante un sueño profundo

Sobre la versión de Juan Carlos Cremata de la obra de Jon Fosse *Sleep*

SLEEP
(DUERME)



I

Como quien dice al público habanero que detrás de la noche llega *the big sleep* –parafraseando la famosa película de cine negro protagonizada por Humphrey Bogart–, Juan Carlos Cremata sorprende con colores rosados, cojines, peluches, brillos y nanas a los espectadores que llegan a la sala del Brecht. *Duerme*, en español, es el título de la obra del dramaturgo noruego Jon Fosse. El tiempo, como recorrido espacial de los conflictos, en esta pieza vertebra diálogos y situaciones repetitivas que bordean el realismo y el absurdo. Cuando la calma o la desgracia nos cierran, por cansancio, los ojos, puede ser que nos sorprenda *el gran sueño* y dormir sea la única forma de huirle a los problemas, o de enfrentarlos, bajo la soledad de uno mismo.

El ambiente nocturno y de descanso es representado por una enorme cama, que ocupa todo el protagonismo visual, sobre una plataforma que divide el escenario en dos niveles. Así se facilita que existan varios espacios

de enunciación con respecto al lugar que ocupa el espectador. La cama no solo es donde se sueña, sino también un escenario que rememora tópicos como el sexo, el juego, el placer y la casa. Tales cuestiones dialogan desde el primer momento con el espectador, ya que inducen a las principales claves por las que leerá Juan Carlos Cremata el texto de Jon Fosse.

La puesta plantea el trabajo de enunciación de los actores de una forma casi lírica. En la primera parte se utiliza el amaneramiento de la danza en el baile que siguen los intérpretes sobre la cama; esta delicadeza de los movimientos acentúa el erotismo. El espectáculo dialoga con el *kitsch* al usar colores pasteles, brillos y frivolidad en las imágenes creadas. Además la música, constante en escena, recurre a las claves del melodrama para enfatizar el absurdo, y magnifica el sentido coreográfico de cada acción. Se acentúa, con ello, la parodia, al relacionar textos y contraponer sus conceptos. Tal mecanismo es una alternativa crítica para enfrentar la obra del autor noruego, fragmentada

y repetitiva, la cual crea una cadencia propia en el espectáculo, un ritmo en la enunciación, y una independencia de la fábula.

II

Aventurarse a montar un texto de un autor de otra latitud lleva muchos inconvenientes en relación, sobre todo, con las diferencias estéticas y prácticas que distinguen a director y autor. Este trabajo siempre propone investigación y riesgo. Juan Carlos Cremata, para articular su discurso en la versión de *Sleep*, escoge un lenguaje poco reflexivo y exterioriza las temáticas de la obra noruega recargando la visualidad. La palabra pierde valor y significado, es dicha como apoyo del gesto, y para que esta llegue al público contextualiza la obra por retazos. Se arma, finalmente, un grupo de cuadros calzados por juegos intertextuales con el espectador.

La conexión entre el texto original y nuestra realidad se explicita mayormente a través de los objetos colocados en el segundo plano. Cuando la primera pareja dice que quiere tener hijos, «muchos hijos», a la izquierda del escenario aparece un mural rojo, sostenido por dos angelitos, en el que se lee: «Colectivo vanguardia». Tal relación con los estímulos que se dan en nuestro país por el sobre-cumplimiento del trabajo marchita el

momento, aporta un único significado y ensucia la imagen con un elemento anacrónico que solo estrecha el marco de interpretación. Este claro interés, casi insistencia, porque el espectador reconozca en la puesta señas que le trasladen la obra noruega a la «realidad» cubana provoca que los recursos escénicos conviertan las situaciones en chistes fáciles de mal gusto.

Elemento importante es el uso de una pantalla en la que se proyecta, durante toda la obra, parte de los textos que se dicen en escena. La recepción está marcada por el distanciamiento que logra este mecanismo al condicionar la fábula de la obra, pues introduce un segundo discurso, o sea, una lectura explícita de la pieza de Fosse. El texto ya no solo es enunciado por los actores, sino que también se escogen las palabras que interesa subrayar de forma explícita. Cremata nos quiere decir algo con el uso de este «subtitulaje». La interpretación es mediada e intervenida por

puesta, pero deja de serlo luego de la primera media hora, cuando ya todos entendemos de qué va el recurso, y entonces nos parece que el director y la obra están abusando de nuestra paciencia, y que nos subestiman. Tal dilatación de una misma estrategia, repetitiva, vuelve plana las muchas miradas a la propuesta. El diálogo entre lo proyectado y lo representado pudo tener mayor efecto si se hubiese ajustado a momentos claves, desde perspectivas diferentes, o si apareciera intercalado con otros juegos y referentes; pero al no ser así agota, y la reflexión pierde hondura.

El uso de la repetición, presentado desde la pieza de Jon Fosse, establece en algunos momentos una deliciosa teatralidad, cuando los mismos textos y escenas son enunciados por distintos actores con tópicos también diferentes. Sin embargo, como hemos explicado hasta ahora, cuando la repetición se vuelve un motivo constante

la falta de expectativas, el envejecimiento y el paso de las generaciones— se diluyen finalmente dentro del entramado espectacular. Ejemplo de ello es que la obra se encuentra fragmentada en momentos interpretados por personajes que representan generaciones diversas —pareja joven, ancianos, hijos—; estos se interceptan en escena y dialogan de forma independiente desde sus espacios, lo cual logra transmitir, por momentos, un conflicto sobre la inmovilidad durante varios y distintos períodos de tiempo; sin embargo, dicha idea no se desarrolla, pues la obra se queda solo en la presentación de las problemáticas que anuncia desde un comienzo, y no logra concretarlas. Esta falta de profundidad se debe, en gran medida, a que el director codifica demasiado la escena con elementos que se repiten una y otra vez, sin búsquedas nuevas, e introduce las escenas y los personajes como fragmentos, trozos pertenecientes a otros lugares que solo cumplen aquí una función espectacular. Tal característica se relaciona con la idea de armar un *collage* escénico, o sea, una mezcla de diversas tonalidades en escena; pero esta mezcla es puramente formal: el pastiche logrado carece de contenido, se queda en la superficie de la presentación.

Duerme —o *Sleep*, como también se anunció—, pudo ser una obra cerrada, concisa, por la riqueza de los recursos en escena, por los muchos caminos de búsqueda abiertos —es el caso del uso del audiovisual como comentario en tercera persona—; sin embargo, debido a la redundancia en el montaje, las temáticas propuestas no lograron centrarse, no se encontró una medida y un control de sentidos.

Sñar es también como vivir una ilusión, o una ficción. Todo lo que tiene este momento de poético nos traslada a otro lugar. Cremata invita a tal aventura, y en nuestras manos queda la elección de cerrar los ojos o continuar despiertos durante un sueño, que puede ser también nuestro teatro.

Lilián Broche Moreno



la presencia significativa que aporta el recurso de la pantalla. Se quebranta la historia y se logran construir chistes y relaciones de sentidos de los actores en escena con lo que pueda entender el público, según su experiencia, del audiovisual. Por ejemplo, cuando los actores dicen con cierta añoranza «vivir», el espectador interpreta un significado distinto a cuando la pantalla repite la misma palabra, en grande, una y otra vez, pues en este momento hay un grito, una protesta, un compromiso político del público con la lectura de *Sleep*. Cremata habla de nosotros, de él, de Cuba.

La pantalla puede resultar un recurso efectivo y atractivo para la

que no explora nuevos territorios, deja de resultar efectiva y cae en puntos muertos.

III

Los juegos con los códigos del absurdo —la desestructuración de la palabra mediante la reiteración de frases, motivos e ideas, junto a un cierto tono surrealista dado por el carácter onírico y las caracterizaciones de los personajes que conforman la obra— infunden un tono oscuro en relación con el lenguaje desarrollado en la puesta. Además, algunas de las tentativas temáticas por las que Cremata bordea el texto de Fosse —como



La Liddell, Sahily y la escena cubana

Angélica Liddell, tan solo dos años después de penetrar los muros del castillo Elsinor en el Instituto Superior de Arte —cuando en 2009 el profesor español Óscar Cornago impartió un curso—¹ y de enloquecer con su dramaturgia y la muestra audiovisual de sus representaciones a los «novísimos» y los «viejísimos», llega a la escena cubana en junio de 2011 bajo la reciente incursión como directora de la actriz y abogada Sahily Moreda, junto a sus jóvenes actores Yasel Rivero, Alegnis Castillo (*El Rostro de Tubo de Ensayo*) y la actuación de la teatróloga Dianelis Diéguez La O, quien corporiza la voz de la Narradora en *El matrimonio Palavrakis*.

No obstante, este arribo es probablemente consecuencia no de la fiebre «novísima» por la Liddell sino

de las Semanas de Lecturas de Teatro Español Contemporáneo que organiza Reinaldo Montero, querido dramaturgo y público excepcional de todos los actos de Tubo de Ensayo y de aquellas acciones de las individualidades que lo confrontan y conforman en la escena, los diálogos y la grafía.

Es así que, para quienes no frecuentan las clases y conferencias del recinto académico, ni las desiertas y gremiales Semanas de Lecturas Dramatizadas —como también se les ha llamado—, Angélica Liddell es en la cartelera una total novedad que actualiza el conocimiento de la dramaturgia contemporánea y actual, sobre todo, que muy pocas veces llega a los escenarios cubanos. Bien podríamos decir que la puesta en escena de *El matrimonio...* es una extravagante y

caprichosa excepción de los «objetivos» de las Semanas de Lecturas Dramatizadas, o de las influencias y ecos de la entrada (si no ilegal, sí gracias a los deseos, esfuerzos y carisma de determinadas personas) al «territorio nacional» (quiero decir, a La Habana) del acontecer teatral actual o, al menos, de los últimos veinte años —la primera obra de la Liddell fue puesta en escena en 1993.

Sin embargo, para los que ya habían tenido noticia de la autora (casi todos fanatizados por *las bragas de Angélica Liddell*² y lectores ávidos de Cornago, quien ha seguido muy de cerca a esta «fenoménica» española y la ha estudiado y teorizado), o para algunos oídos (y no ojos, menos aún pensamientos) hasta donde había llegado el rumor (más bien el estruendo de la rabia y la actuación en primera persona³ del teatro español actual), *El matrimonio Palavrakis* en la escena cubana era una confrontación entre, por un lado, las imágenes, los alaridos, la teoría, la corporeidad que llegaban de ultramar y, por el otro, el modo en que riesgosamente —debido a las mismas razones— Sahily había decidido dirigir por primera vez.

Es decir, si en lo personal Sahily se enfrentaba —digo yo, siendo superficial— a la pregunta de cómo representar el texto, de cómo dirigir a sus actores, de cómo resolver los asuntos de la producción, en lo particular «desafiaba» al conocimiento, o mejor aún: al referente de la «autoridad» de quien escribe, dirige y actúa su propio texto, su propia escena, su propio cuerpo; todo esto bajo el enunciado de:

Todas las obras son una prolongación de mi vida, no puedo evadirme, no puedo escaparme de mí misma. Incluso cuando utilizo la ficción me utilizo a mí misma, abuso de mis pensamientos, de mis sentimientos... Hago pornografía del alma, de mi alma; una de mis consignas es la impudicia.⁴

Quizás por ello «todo el mundo» reclamó la actuación en primera persona —algo que, en definitiva, se ha visto muy poco en nuestra escena

habanera actual—, cierta performatividad, la trasgresión (no exhibición) del cuerpo. En fin, un lenguaje que se diferenciara de la «tradición», que se distanciara, que rompiera, que dialogara con los que vivimos aquí y ahora, que dijera cualquier cosa que, por ejemplo, pudiera ser percibida como riesgosa, auténtica, diferente. Un lenguaje que comunicara algo —lo que sea—, que llegara a uno, que le tocara la piel; pero sobre todo que, incluso así, estuviera legitimado, aunque no fuera necesariamente legítimo.

Por otra parte, ha sido curioso ver cómo algunos que pretenden mantener al autor muerto y enterrado, al negar la autoridad de él sobre su texto —o bien bajo el influjo de los textos de Cornago, o bien siguiendo a los posestructuralistas—, no parecen, en este caso, querer negar la autoridad de Liddell sobre su obra. De modo que, según dicho criterio, la fidelidad de Sahily al texto de la Liddell ha sido criticada, y también, paradójicamente, la traición a la manera en que fuera representado por su propia autora. ¿Y acaso esto no implica que se haya considerado, en algún lugar del horizonte de sus deseos, como auténtica y casi imperfectible la puesta en escena de la Liddell, trasgresora de su propio texto —no sabemos si de la intención del autor? Es así que «Alegnis lloraba por gusto, o resultaba patética, porque en realidad ella no sufre lo suficiente (o por lo menos no como la Liddell sufre sus propios textos: con el cuerpo y con el alma)», como pudo haber dicho alguien. Sin embargo, nada de esto tiene que ver con la Liddell (ni con su anticipada recepción que predispuso y prejuició criterios), sino con el modo en que, por mucha teoría, novísimo o viejísimo que haya, se sigue haciendo, interpretando y esperando en la escena cubana.

Pienso que Sahily ha sabido hacer una correcta —aunque perfecta— puesta en escena tradicional. Y no me disgusta que, en general, se diga que ha sido una buena arrancada. Bajo la dirección de Sahily aparecen el uso efectivo de nuevos medios —la cámara, el proyector— y códigos —el audiovisual—, en el sentido en que se

sustituyeron, en su momento, las candilejas por los focos eléctricos, y se incluyó música en cualquier tipo de espectáculo —gracias a los, cada vez más accesibles, equipos emisores y reproductores de sonido—. Sahily logró también que sus actores protagonistas (aunque parecieran histéricos todo el tiempo) se expresaran como nunca antes, se diferenciaran de sus roles anteriores, exploraran nuevas zonas de sus emociones y memorias. Su *Matrimonio...* me gustó, creo que porque presté atención todo el tiempo a eso que pasaba sobre la escena; quiero

FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE



con todo el corazón que ella siga dirigiendo si le interesa hacerlo (fliparía si de vez en cuando charlara un poco conmigo). Por lo demás, pienso que lo más importante de *El matrimonio...* en la escena cubana ha estado no allí sino en sus receptores, en las expectativas y deseos que les generó. Solo percibo un grano de arena más en el costal. Un grano que todos quieren mirar a través de una lente láser con la esperanza de encontrar una diferencia, por subatómica que sea.

Amarilis Pérez Vera

NOTAS

1 Cfr. Óscar Cornago: «Actuar "de verdad". El actor como testigo de sí mismo», en ARTEA-CSIC, Madrid; *Éticas*

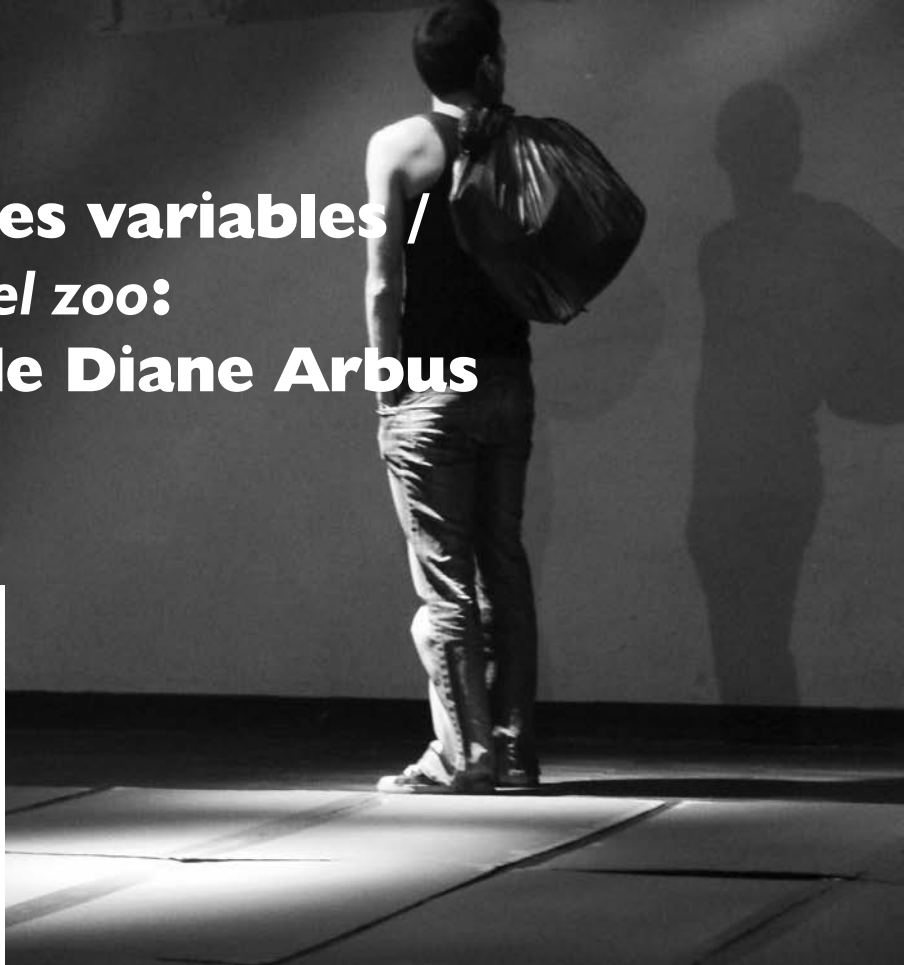
del cuerpo: Juan Domínguez, Marta Galán Fernando Renjifo, Ed. Fundamentos, 2008; *Políticas de la palabra: Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*, Ed. Especial/ Fundamentos, 2005; «Cuerpo, política y sociedad: una cuestión de ética», en ARTEA-CSIC, Madrid; «La actuación en primera persona», en <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=214>>.

2 Cfr. <<http://www.bambalina.es/blog/?p=252>>.

3 Óscar Cornago: «La actuación en primera persona», en <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=214&PHPSESSID=azhwlexmmzvpjcee>>.

4 Leire Leguina: «Angélica Liddell. Pornografía del alma», (versión digital actualmente no disponible en internet).

Dimensiones variables / Jerry viene del zoo: Una foto de Diane Arbus



I

Con poco dinero en el bolsillo, pero ansioso de ver finalmente el estreno de esa pieza, Edward Albee se enrumbo a Berlín para acudir, en 1959, a la premier de *El cuento del zoológico*. Un año más tarde, la obra fue aplaudida por el público norteamericano, y así dio inicio una carrera desigual, pero imborrable, protagonizada por un creador al cual debemos *La pequeña Alice*, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?* y *Tres altas mujeres*. Tennessee Williams le regalaría elogios a aquel joven autor que nunca antes había dirigido a sus colegas. El rápido ascenso, la caída posterior ante el rechazo de los críticos y el público a sus entregas en la década del 70 y el 80, así como la leve resurrección de su ingenio en los años 90, cuando obtiene nuevamente el Pulitzer con la última de sus piezas aquí mencionada, son páginas de una biografía desequilibrada, que de alguna manera imita a la de sus personajes más sólidos. En el fervor experimental que el teatro cubano gozó en los años 60, su nombre fue aupado por estudiosos y directores en nuestro ámbito: Teatro Estudio llevó a las tablas *El cuento del zoológico* en programa doble con *La muerte de Bessie Smith*, que fuera además editada por la revista Casa de las Américas; y *El sueño americano*. Rolando Ferrer dirigió con éxito *¿Quién le teme...?*, y Virgilio Piñera incluyó *El cuento del zoológico* en su antología de *Teatro de la crueldad*. No son los únicos ejemplos de su eco entre nosotros: pue-

de rastrear hasta nuestros días su presencia, intermitente pero segura, en la escena de la Isla. Se podría recordar, por ejemplo, el retorno tardío de varios de los actores de aquella puesta de Ferrer al mismo título, en 2004; y la representación que, titulada *Mañana todo será distinto*, quiso combinar *Antes del desayuno*, de O'Neill, con *El cuento del zoo*, a cargo de Amaury González con Teatro El Público. La neurosis de Jerry, el personaje protagónico de esa pieza, sin embargo, es también perceptible de otra manera, por la influencia y el anhelo de ser que ha despertado en diversos actores cubanos, desde un Vicente Revuelta que confiesa el estremecimiento radical que su encarnación le produjo, hasta un Alexis Díaz de Villegas. A esa línea discontinua y sin embargo evidente se unen ahora el Estudio Teatral Vivarta y el actor Yoelvis Lobaina, quien se arriesga a ser un nuevo Jerry, bajo los aires descreídos de estos tiempos casi huérfanos de utopía, conducido por la mano de Antonia Fernández. Un

escenario desierto será, para él, un campo de iniciación. Y tendremos, según él nos convenza, que imaginar en esa caja negra que habita solamente su cuerpo y su deseo, que hacer el mismo recorrido con el cual, en aquel 1959, Jerry comenzó a dirigirse hacia nosotros. Que vemos pasar los autos hacia otra Quinta Avenida, tan distinta a aquella por la que él emprendió su rumbo hasta el final.

2

«Soy Jerry. Esta es la ciudad», dice el actor, y no se ve más que un tablado sobre el que yacen piezas de cartón, fragmentos de cajas desechadas por las grandes tiendas: nuestras tiendas en divisas; son sus precios y sus pequeñas economías de la sobrevivencia maquilladas por la momificada teatralidad de sus vitrinas las aquí aludidas. El juego del espectáculo descansa íntegramente en esas convenciones, en la posibilidad que el actor representa para materializar lo invisible. Concentrando la fábula

en un cuerpo único, si bien no es la única vez que tal experimento se intenta, Antonia Fernández ha logrado una combinación inusual de relectura y sorpresa a partir de un texto que el espectador interesado conoce ya, debido a sus anteriores repasos a lo largo de casi cuatro décadas. Lo sorprendente de *Jerry viene del zoo*, que así se llama el espectáculo ganador del Premio del Festival del Monólogo Tomás Terry, radica en el cuidadoso y amoroso trazado de su estructura en tanto juego, como camino diverso para llegar a un argumento conocido y difícil, porque ya desde el original debe lograrse un orden de credibilidad que nos haga cómplices de lo que Jerry expone ante Peter, el hombre que ocupa ese banco que a Jerry le es tan querido y por el cual planta su lucha, en la que se sabe perdedor y ganador al mismo tiempo. La agonía, el desasosiego, la vida comprimida de Jerry debe expandirse en el breve tiempo de la representación, para dejar que el actor que se arriesgue a tal paso exponga no solo toda una gama de potencialidades interpretativas, sino además (y he ahí lo conmovedor y terrible del personaje), para obligarlo a exponerse a sí mismo, a mostrar una hoja de vida que se transparenta a través de las revelaciones imparables de este Jerry que ya lo tiene decidido todo, y al mismo tiempo se sabe incapaz de alterar un destino en el cual su muerte será apenas el titular de mañana. En ese juego de desdoble exigente y demoledor se han entrelazado los empeños de Antonia Fernández y Yoelvis Lobaina. Y de la tirantez y exigencia primordial que el espectáculo sigue mostrando sale una nueva aproximación a la fábula ya resabida. Y también un aplauso que lo predecible no puede acallar.

Lo predecible, en este caso, es el seguimiento a la trama de Albee. Un «casi monólogo», como le han llamado varios críticos, es desmenuzado a través de un intenso trabajo físico, en el cual, sin embargo, no se ha descuidado el desequilibrio esencial del personaje, retomándolo en una dimensión en la cual Jerry es, más que personaje, actor de su propio relato,

pues nos conduce desde las primeras frases cotidianas hasta el delirio de su anécdota con el perro, y el desenlace inevitable. Pero Antonia Fernández no oculta su naturaleza de actriz, que aún desde el rol de directora se hace sentir a lo largo de la puesta; es desde esa perspectiva que se dispone a invitar y retar a Yoelvis Lobaina para que asuma una complicada tarea. La formación de Antonia Fernández, a la sombra de maestros de la experimentación contemporánea, se traduce aquí en un riguroso trabajo compositivo que doblega al actor en el cumplimiento de una puntillosa pauta física, en la cual deberá sin embargo hallar ese intérprete canales de comunicatividad, como haciéndolo trabajar dentro de una camisa de fuerza, un pulmón de acero, en el que cada bocanada de aliento le cueste tanto como a nosotros no dejar de sentir ese esfuerzo, ese sacrificio que desgasta y dice de la presión que siente el personaje-actor, en un resultado donde la separación de uno y otro resulta imposible. Si para la directora el montaje significa un replanteo de sus modelos creativos, para Lobaina se convierte en un ejercicio de prueba y de fuego, una demanda a la que él se entrega desde una verdad conmovedora, capaz de hacernos ir con él desde el zoológico hasta ese parque, convertidos nosotros mismos en una suerte de Peter diferente, que en vez de asestar el golpe fatal solo puede responderle con aplausos.

La fábula ha sido, también, sometida a una presión semejante. El espectáculo todo apela a metáforas de poderoso minimalismo, prescindiendo del banco mismo, de todo lo que pudiera ser aderezo. La música y las luces se confabulan para ir desde un golpe de jazz a temas de Nina Simone, Peggy Lee y Madonna que, inevitablemente, acercan la fábula a nuestros días, en un Parque Central de ahora mismo, postSeptember 11. Las soluciones escénicas están ya a la vista desde el primer momento: lo sorprendente es la manera con la que se organizan ante nuestros ojos, una y otra vez, para también ser ellas mismas una suerte de expectativa en

lo que se representa, sin estridencia ni anhelos de barato efectismo. Jerry entra con su camiseta y su *jean*, trayendo no más que una bolsa de plástico. Los deshechos servirán para armar su mundo: el propio perro es una figura a la que anima, extrayéndola de esos materiales ya listos para el reciclaje, y de ahí saldrán los elementos que le dejan convertirse en la casera insoportable, en el mariquita negro que es Dios y en tantos otros fantasmas. A partir del momento en el que el personaje describe las paredes de cartón del miserable cuarto donde vive, esa escenografía, como una instalación de dimensiones variables, se alza en juegos de simetría dislocada, construida con las cajas una y otra vez, o apelando a cintas de papel para que podamos estar, con Jerry, en el zoológico. La sencillez de estas imágenes contiene también la clave de su fuerza: la directora ha confiado tanto en el espectador como para dejar que él imagine el resto. Como si mirásemos el fondo de un perverso y demoledor dibujo infantil.

A lo largo del espectáculo, Yoelvis Lobaina filtra todo lo que es desde la esencia de un Jerry vulnerable y auténtico. La desnudez física de un momento, cuando describe su experiencia homosexual: el amor como un laberinto de muros abatibles es no menos palmaria que la otra desnudez con la cual, de punta a cabo, asume su responsabilidad en el escenario. La calidad de entrega a un ejercicio demandante lo acompaña durante toda la representación, a través de riesgos que luchan contra los puntos muertos o la fuga de algún detalle que el actor no debe olvidar. Su Jerry es estremecedor porque de alguna manera nos deja ver a Yoelvis Lobaina en el trance desasossegado de querer expresarse, y lo que en otros podría ser máscara es aquí, desde la pauta directriz, una senda erizada de peligros en la que mentir significaría la pérdida de todo sentido. Para su carrera es no solo un paso importante. Para su vida es quizás algo más, y ello la puesta en escena lo transmite desde una franqueza que se extraña, desde hace mucho, en la escena cubana, y otras tantas



escenas. Mostrar la fragilidad no es cosa que abunde. Y hacerlo desde una intensidad que roza lo verdaderamente poético es uno de los lujos que este montaje le ofrece y nos ofrece.

Si la representación consigue con lucidez hacernos cómplices de Jerry, de alguna manera, sin embargo, no puede evitar debilitarse un tanto en lo que ya apuntaba como predecible: su llegada al desenlace propuesto por Albee, en el que debe aparecer la figura de Peter como contraparte de todo. Lobaina debe entonces desdoblarse en uno y otro, y es curiosamente la intensidad con la cual se ha logrado que no necesitemos de ese segundo rostro lo que hace ese momento palidecer ante lo que hemos visto. El dramaturgo impone su ley, su carácter de autor, y comprendemos que la solución resultaba inevitable; aunque ya la relación con el auditorio, resuelta desde la mirada penetrante y el trabajo de frontalidad, haya hecho desaparecer a Peter, para que el lunetario alcance una sintonía con este Jerry que lo hace creíble en otra dimensión. Los cambios de postura y el juego con el sombrero me resultan todavía recursos que quedan por debajo de lo mostrado por el equipo. Es una incomodidad que, pese a todo, se justifica en el respeto hacia lo que propone Albee. Y si la confieso es porque todo lo anterior logra prescindir con tal fuerza de esas convenciones que aún creo que la solución buscada para corporizar al antagonista podría ser menos descriptiva. Pero lo apunto solo como un detalle: la fábula exige también sus reglas de juego, y ello no quita a mi admiración por este trabajo un ápice de sinceridad.

Sinceridad. Me gustaría detenerme en esta palabra, porque es lo que se transpira durante toda la representación. Ya a raíz del estreno de *Historia de un caba-yo*, la crítica mostró su asombro ante la falta de cinismo (tan caro en nuestra época) que emanaba de aquel otro empeño de Antonia Fernández, y aquí se transpira algo no menos admirable. Como el propio cuerpo de Yoelvis Lobaina, el espectáculo vuelve una y otra vez a su posición de equilibrio precario, ju-

gando a temer la caída, pero hallando incluso en ella un elemento de fuerza. Si el actor se ha expuesto, también lo hace la directora, luchando con la precariedad que debe enfrentar día a día en el empeño de mantener su grupo en pie, y ello también alcanza a ser verdad en el espectáculo. Quiero apelar a la sinceridad del crítico, en su expresión de ética y ofrecimiento, para agradecer al Estudio Teatral Vivarta por hacerme regresar a las páginas de *El cuento del zoológico*. A Edward Albee. A la mismísima sinceridad resuelta como vulnerabilidad y entrega.

3

A manera de coda para estas líneas, pienso en el espectáculo y en las fotos de Diane Arbus. Especialista en retratar tipos al margen: travestis, gigantes, enanos, seres deformes, embargados todos de un sueño americano que ella denunció con su propio suicidio. Jerry-Yoelvis-Antonia, en cierto modo, me obligan a repasar esos retratos del ahogo y la poesía más ardua. Fotografiados por Diane Arbus, camino del zoo, en pos de un último banco. Nudistas del sentimiento. En un teatro de cajas desechables, amenazado también por el suicidio. En la penumbra de esa galería-lunetario donde tales caras sonríen conmovedoramente, pese a todo, también me atrevo a aplaudir.

Norge Espinosa Mendoza

Mowgli: una propuesta fecunda en los escenarios cubanos

Gratifica ver un teatro pleno de público y sentir el aplauso cerrado y extenso que premia al cierre la representación teatral, sobre todo cuando esta no realiza concesión alguna a su audiencia y el colectivo creador que la produce no goza de protagonismo en los medios ni es objeto de esa redundancia que caracteriza la labor de los mismos y que como resultado termina por entronizar instituciones de todo tipo en la conciencia social, en ocasiones, sin que existan legítimas razones para ello.

A teatro lleno —como en las mejores temporadas del Teatro Nacional de Guiñol (TNG)— se han llevado a cabo las primeras presentaciones de *Mowgli, el mordido por los lobos*, de Teatro La Proa en la emblemática sala del edificio Focsa.

Al descorrerse el telón de boca la visualidad que el diseño escenográfico y de luces construye para esta puesta evoca —en algún sentido— la época mítica de Los Camejo, al igual que algunos espectáculos de los 80, antes de que volviéramos lugar común tanto escenario inútilmente desnudo, como acaeció a partir de los años 90 en una ola que llega al presente, y prescindieramos, incluso, del talento de los diseñadores en nuestros equipos de trabajo a causa de los temas financieros, pero, también, del acomodo, la resignación y —acaso lo más grave— la ignorancia. Cualquier argumento en defensa de lo inevitable de tal clase de austeridad la desmienten a diario las puestas de

colectivos como Teatro El Público, entre otros.

La escenografía y la banda sonora figuran entre los principales aciertos de la propuesta escénica, a los que se añaden la propia concepción de la puesta en escena y el desempeño de sus intérpretes.

Con los catorce equipos que permanecen activos en la sala del TNG la sensibilidad y el oficio de Tony Arocha, como diseñador de luces, hace más de lo posible a costa de obtener valores bajos en la intensidad de la luz, los cuales en determinadas escenas resultan ajenos a las necesidades del espectáculo, aunque, dada la orfandad técnica de esta instalación, se prefieren antes que una iluminación plana y carente de significados.

A partir de *El libro de la selva*, de Rudyard Kipling, un clásico de la narrativa de aventuras y una obra muy particular, Erduyn Maza, actor y director general de la agrupación, recrea una fabula dramática donde

el niño Mowgli y el tigre Shere Khan aparecen como antagonistas visibles en una historia a favor de la autoestima y la valentía para enfrentar con éxito las dificultades de la vida, que a la par representa un viaje de autorreconocimiento y desarrollo y se ubica entre los actuales discursos en defensa de las diferencias y la equidad y en contra de los prejuicios y las discriminaciones. Así, buena parte de las historias de Mowgli, que resultaron las de mayor impacto para los lectores entre todas aquellas que conformaron las primeras ediciones de *El libro de la selva* (1894) y *El segundo libro de la selva* (1895), se resumen en esta versión teatral que presenta al personaje ante los niños de hoy, mientras mantiene la primigenia intención de su autor, angloindio, nacido en 1865 en Bombay, bajo el orden metropolitano británico. Kipling reflexionaba acerca de la dualidad selva- asentamiento humano —que es decir naturaleza- sociedad— en la certeza de



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE



que únicamente una conducta de supina ignorancia e irresponsabilidad podía tenerlos por antípodas. Como se aprecia, un asunto de total actualidad.

Con una admirable síntesis, Erduyn Maza consigue integrar personajes y hechos que aparecen a lo largo de varias de las historias originales en este nuevo cuerpo dramático, construido con los elementos precisos para obtener una trama inteligible, interesante y altamente sensible.

La puesta de Arneldy Cejas, quien además firma los diseños de escenografía, vestuario y la realización de las figuras, denota la labor de un conocedor del oficio: es hermosa, limpia, cuidada, a la vez que vital y enérgica. Se agradecen –por infrecuentes en nuestra escena– las secuencias donde se privilegia la acción dramática netamente

titiritera, como la que protagonizan flores y mariposas y precede a la aparición de Bagheera, la pantera, o aquella otra que tiene lugar entre la serpiente y los pájaros (tensa, simpática); ambas brindan ocasión para el disfrute de la música y le otorgan a este lenguaje concurrente en el espectáculo un valor predominante en ese momento del discurso.

La labor de los intérpretes –Erduyn Maza, Arneldy Cejas, Kenia Rodríguez y Sara Miyares– destacan las capacidades y habilidades que informan la faena del artista en este teatro y permite discurrir acerca de ella en tanto arte titiritero, lo cual denota toda una especialización fuera del alcance del actor teatral que no ha sido entrenado en este oficio singular. Son ellas la destreza en la animación de variados tipos de figuras (que implica

mecanismos y técnicas diferentes), la capacidad de trasladar a ellas la energía propia, las capacidades vocales y la técnica necesaria para poner en uso un espectro de voces, la posibilidad de trabajar en dúos, tríos o, sencillamente, en equipos, para conseguir la animación de figuras complejas con varios recursos de expresión o desarrollar acciones que tienen por base la más absoluta coordinación.

También coloca sobre el tapete el tema del actor titiritero que no se oculta tras el retablo y cuyo cuerpo comparte escenario con el títere.

El asunto –al cual la puesta que nos ocupa brinda una estimable respuesta– requiere de una reflexión entre nosotros para alcanzar a comprender las diversas formas de convivencia que pueden tener estos dos tipos de sujetos en la escena cuando



ambos se encuentran a la vista de la audiencia; los requerimientos que esta convivencia supone en cada caso y que involucren no solo las premisas de la puesta en escena, como resulta evidente, sino también el diseño de las figuras, las técnicas de animación en uso, los mecanismos y dispositivos que se emplean en su elaboración.

En un reciente intercambio que sostuve con Carucha Camejo durante la pasada primavera en su residencia en Nueva York indagué sobre el tema. Hablamos sobre el mítico *Don Juan* (1965) que estrenara el Teatro Nacional de Guíñol bajo su dirección. Carucha concordó en la complejidad del tema y en que, en última instancia, se trataba de un aspecto técnico, que resultaba competencia de la dirección artística del espectáculo, puesto que era ella quien debía exigir y garantizar el adecuado equilibrio —de acuerdo con los presupuestos artísticos de la puesta en sí— de estos valores; los que com-

porta el títere y los que comporta el actor.

Ambos poseen cualidades y posibilidades distintas; estas difieren, incluso, entre el universo de figuras de acuerdo con las técnicas utilizadas y con las tecnologías y dispositivos que se involucren en su construcción, según la concepción que se tenga de los personajes y de la puesta en escena.

El espectáculo también permite meditar acerca de la construcción de los ámbitos escénicos. En *Mowgli...* resulta obvia la conciencia de su equipo de realización acerca de la diversidad de planos espaciales concurrentes en la teatralidad. De hecho su partitura espectacular se desarrolla en varios niveles; no obstante, y a pesar de ser el mundo natural, la selva en este caso, el principal contexto de su acción, no alcanzó a dotar al escenario de la densidad precisa. El piso continúa siendo plano, correspondiendo con la lisura del escenario. Como consecuencia, en rei-

terados momentos los actores animan a sus muñecos adoptando una postura incómoda y de máxima tensión (la posición del cuadrúpedo), que denota una situación espacial material no resuelta.

Ahora, sin duda, *Mowgli...* clasifica entre lo mejor que se ha visto en nuestros escenarios en los últimos años. Es resultado de un verdadero aprendizaje, de saberes que se sistematizan, de un compromiso legítimo con el oficio elegido; del rigor, la inteligencia, la sensibilidad y el trabajo de equipo. Supone, al igual que el viaje del niño de la selva, que busca desde la cultura su lugar en el mundo, una trayectoria laboriosa de crecimiento, identificación y autorreconocimiento.

Su belleza genuina, sin falsas pretensiones, convoca inevitablemente a la emoción y nos proporciona un estado de gracia.

Esther Suárez Durán



Un loco diciendo las palabras de un loco: escribir sobre *Noche de reyes* de Teatro El Público

Volver a Shakespeare hoy no solo significa llegar a una monumental obra dramaturgica sino internarse en todo un cuerpo cultural. Cuando se trabaja en sus textos se implica un conjunto de relatos que van desde la visión tradicionalista a las más radicales interpretaciones. Uno se enfrenta a palabras de otros surgidas a partir del original. Uno se enfrenta a un material cargado de historia, a una acumulación de sentidos. El cuerpo mismo de la obra de Shakespeare constituye una especie de material de partida, alimento para la puesta en escena, lo cual es una oportunidad para la antropofagia. Sus textos conservan la extraña capacidad de permanecer incompletos. Si un rasgo define a las escrituras teatrales es el de conservar un misterio, huecos que pueden ser utilizados para la escena; en esto consiste, sin dudas, el mayor paradigma con el que contamos.

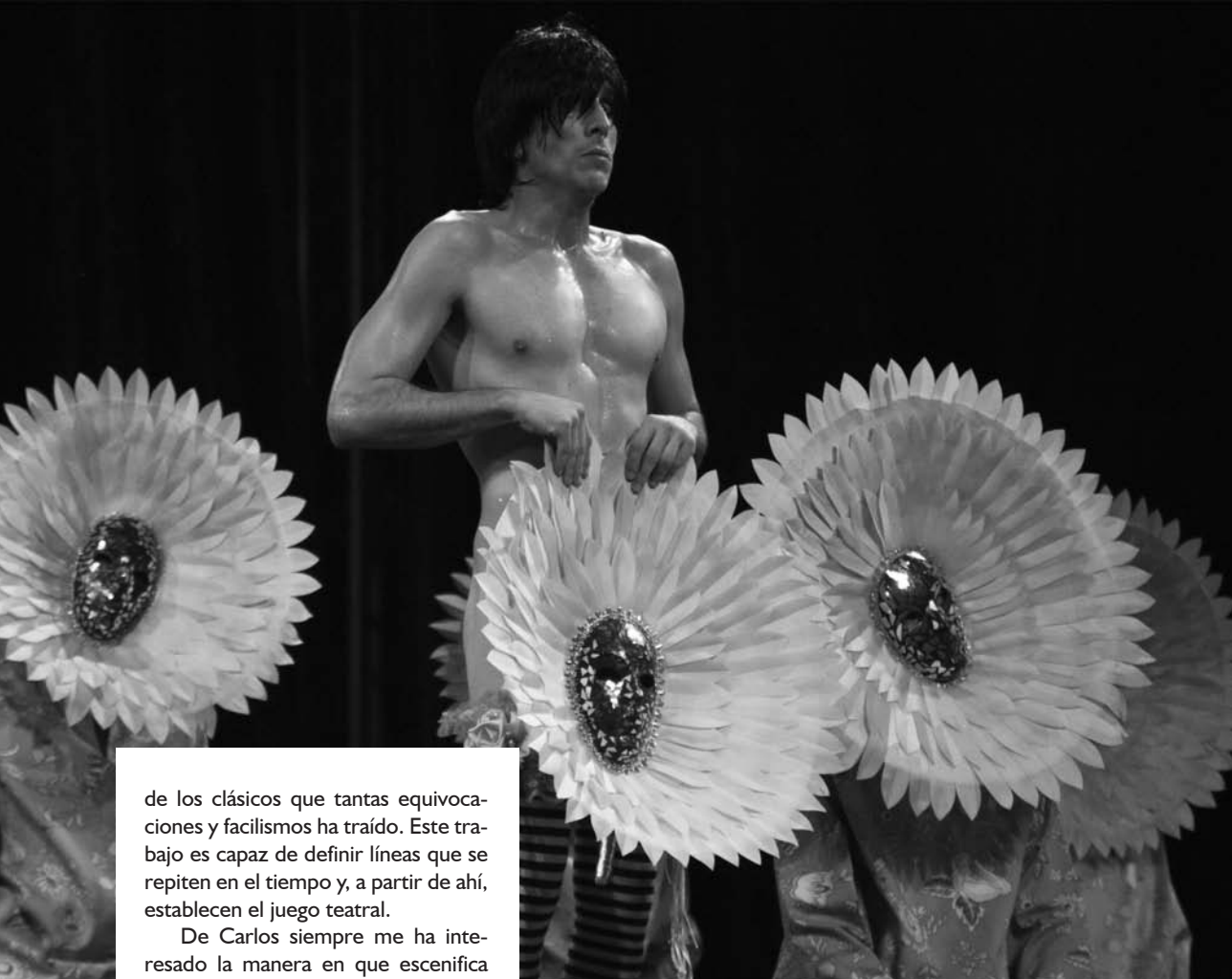
Después de una vuelta previa a *Sueño de una noche de verano* Teatro El Público presenta su versión de *Noche de reyes*, conocida también como *La duodécima noche*. Asistir a ese espectáculo me provoca una sensación que no puedo describir exactamente. Me parece que la mejor descripción del sentimiento podría hacerla con un gesto, pero ahora se trata de palabras. Y como estoy en las palabras

me gustaría pensar un poco en la relación entre los textos monumentales de William Shakespeare y la maquinaria escénica que despliegan Carlos Díaz y su equipo a partir de ellos. En el Teatro Trianón hice una foto de dos alfileres sobre una mesa y me pareció que la reseña sobre *Noche de reyes* debía buscar eso: una estructura básica, sencilla, una calma para lo que había visto.

La relación entre texto y puesta en escena en los últimos tiempos ha estado sujeta a una fuerte y radical transformación. Esta transformación implica, en su aspecto más filosófico, un pensamiento sobre la misma naturaleza del hecho escénico. Luego de siglos de una estructura de producción del teatro donde el modo establecido era la traducción o traslado de un texto escrito a las tablas, ese modo se subvierte y se comienza a buscar el nacimiento del espectáculo en los propios procesos de la escena. Esto no solo abre nuevas posibilidades para una creación escénica que se desate de la palabra escrita como punto obligado de partida sino que nos advierte sobre la necesidad de pensar el sentido mismo de continuar montando textos. En la actualidad,

¿cuáles son las posibilidades de un teatro que parta de los textos escritos? ¿Cómo volver productiva esa relación y no repetir el proceso solo por ser norma?

La relación fundamental entre el texto de Shakespeare y la puesta de Carlos Díaz ocurre en niveles que están más allá de la superficie anecdótica de la obra. Me parece que, en principio, Carlos Díaz conecta con obsesiones y motivos más que con acontecimientos y estructura dramática. El juego de identidades, el carnavalesco, la palabra barroca, la comedia, la retórica textual y también visual de los personajes aristocráticos son algunas de esas obsesiones de las que se apropia Carlos para hacer una puesta en escena personalísima del texto clásico. Evitando las innecesarias ideas de si el director traiciona o hace justicia al texto, lo que resulta interesante es cómo esta puesta trabaja en el plano de conceptos trasladados a un presente. Tampoco se trata de la también llevada y traída actualización



FOTOS: GILLIAM DE LA TORRE

de los clásicos que tantas equivocaciones y facilismos ha traído. Este trabajo es capaz de definir líneas que se repiten en el tiempo y, a partir de ahí, establecen el juego teatral.

De Carlos siempre me ha interesado la manera en que escenifica nuestra banalidad y ridículo cotidianos. Me interesa porque esta es una risa amarga, una risa que apunta a nuestras miserias, una ironía padecida, comprometida. Lo que me atrae de Shakespeare es la forma en que casi nunca deja claro qué lado debemos tomar con sus personajes, esa sensación de no comprender totalmente cuál es el punto moral desde el que se juzga. Me interesa lo incompleto, lo que me deja participar de un espacio tan incomprensible como la vida de la realidad. Ahí encuentro la conexión que más me atrae. Las obsesiones comunes de las que hablaba anteriormente son las formas que me provocan esas sensaciones. La percepción que tenemos de la vida —en especial con la manera en que nuestra cultura la configura— rara vez puede ser descrita en términos de causa y efecto. Esa percepción en la sociedad contemporánea continúa siendo barroca, de espejo gongorino.

Es evidente que las conexiones entre las obras de Shakespeare y Teatro el Público están en el procedi-

miento barroco para acercarse a una historia. Esos elementos contemporáneos que Carlos y sus actores insertan en la puesta no me funcionan por ser actualizaciones para provocar la risa sino porque, cuanto más incongruentes sean o más perplejo me dejen, se me hacen más exactas. Ese estado de quedar boquiabierto y seguir riendo es lo que menos entiendo y lo que más me gusta que me recuerden. El fausto de la escena, los vestuarios deslumbrantes, la imagen abigarrada me interesan más cuanto más apunten al gasto, al exceso que sobrepasa cualquier racionalidad. Me parece que en ese exceso alcanzan su definición.

Imagino que es necesario ver *Noche de reyes* como parte de un repertorio. Por su desparpajo me recuerda a *La celestina*. Recuerdo que en aquel momento entendí poco de lo que pasaba —fue la primera obra que vi de Carlos, y nunca hablé de ella—; solo me quedaban sensaciones y una retina dilatada.

Noche de reyes no puede ser leída desde un lugar fijo. Es necesario entrar en la dinámica que nos propone, ir cambiando el punto de vista, adaptándose a los cambios, a los saltos radicales. Es difícil conectar con la obra si tratamos de llevar un paso preconcebido: tiene el ritmo de la experiencia contemporánea y nacional, una experiencia siempre compleja y real. El material del texto está bajo constante asedio, y la escena sufre por no poder conquistarlo, con toda la dinámica de diálogo, de relación entre colonizador y colonizado que ello implica. Este es un ataque minuciosamente preparado: parece que la acción no va a terminar, que el juego escénico lucha por mantenerse para siempre, como si le teatro luchara por permanecer.

William Ruiz Morales

Anotaciones al margen*

Óscar Cornago

* Tomado de *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse* de Angélica Liddell, Editorial La Uña Rota, Segovia, España, 2011

La escena nos habla de lo otro. Es una contradicción permanente, una paradoja –«aserción inverosímil o absurda, que se presenta con apariencias de verdadera»–. ¿Cuánta verdad es posible dar a este gesto inverosímil? Desde esta contradicción, desde esta dificultad, es posible seguir entendiendo, es decir, seguir no entendiendo la escena, esta escena, la escena de estos textos; lo demás son los pactos sociales para disolver esta contradicción de una manera bondadosa, como diría Angélica. Y entre esos pactos se encuentra el teatro, el pacto de creernos lo que no queremos creer por el mero hecho de que se cumplen unas convenciones –o lo que es lo mismo, la ruptura de unas convenciones– acerca de cómo hay que actuar, hablar, comportarse, dirigirse a los otros, ocupar el espacio... ¿Quién puede seguir creyendo en eso? Y sin embargo cuánto teatro y cuánto dinero todavía protegido bajo esos andamios. Así que nos quedamos con el lugar de la quiebra, con el dolor como principio de realidad; un dolor individual que puesto en escena, o sea, hecho público, se convierte en una pura contradicción que alimenta el arte –social por escénico–, el otro arte... ¿sin andamios?

El dolor como vía de salvación, una posibilidad imposible, un gesto al que entregarse, convertidos *voluntariamente* en espectáculo en plaza pública, como los mártires de la Antigüedad o los mártires modernos de las revoluciones, de las revo-

luciones políticas o artísticas... Por detrás queda la ley que llevó a unos y otros hasta ese lugar de exposición que es el lugar de la víctima. ¿Víctimas políticas, víctimas artísticas? Luego vendrán los que no tienen opción ni política ni artística, los mártires anónimos del capitalismo, las víctimas del hambre.

Los textos de este volumen preferirían no ser teatro, preferirían haberse ahogado en el mar de la página en blanco, igual que las obras en las que se utilizaron tampoco querían ser arte. El sueño del arte moderno ha sido el de no ser lo que es para ser otra cosa –activismo social, promesa de solidaridad, grito de desesperación, acto de amor o sacrificio público, el jeroglífico autista de lo que no se hace para tener un sentido–. También la revolución social ha querido ser una forma de arte o una forma de amor, un modo de ser creativos, de ser; basta con pasearse por la Puerta del Sol de Madrid durante los días en que estuvo ocupada por la acampada del 15M, recorrer ese laberinto de tiendas y voluntades que fueron creciendo a partir del 15M para ver lo que hemos sido, lo que seguimos siendo: un grupo de personas unidas por un afecto al que se llega por sentimiento de indignación social, tan fácil de entender como difícil de

gestionar, una utopía que se alimenta de una necesidad de ser amor, inevitablemente social. El sueño de ser lo que no se es, de convertirse en algo diferente.

El arte es lo que queda más cerca de esta imposibilidad hasta casi confundirse con su realización en un instante soñado en el que se hace realidad; en ese presente estallan los tiempos y las historias, explotan los sujetos y las identidades, se desintegra la representación para afirmarse como esa imposibilidad, y sin embargo presente, que es el arte. En busca de ese lugar de exposición, de inmediatez, se fue teatralizando el arte y la política, en un intento desesperado por ser cada vez más lo otro, eso otro que queda siempre fuera de la escena. La expresión de esa ausencia es la posibilidad de hacer presente lo que no está, invocarlo como si se tratara de un ritual que necesita por fuerza de la participación de los otros, el ritual de ofrecerse a un imposible, el ritual del mártir.

Invocar la belleza, el amor, la justicia conduce extrañamente a invocar lo que ya no es, por eso parece tan escénico, un diálogo ininterrumpido con lo ausente, la ausencia de los otros y la ausencia que llevamos nosotros mismos dentro, un diálogo con la muerte y los muertos que nos habitan, con uno mismo como algo que pudo ser sin llegar a serlo, como algo que ya fue, que ya pasó y que, a pesar de ello, sigue pasando en cada representación, el niño –o la niña, tendríamos que decir– que llevamos dentro, cara a cara con los otros, en cada nueva ceremonia de exposición,

con cada nuevo exilio, bajo el peso de lo que vuelve a hacer posible la tragedia de no tener dioses. En la escena (de la representación) resuena el grito sordo de ese no poder ser, de ese querer ser otra cosa, un grito de dolor como posibilidad de lo real; no es el grito que se oye, ni las lágrimas que caen, es el silencio que queda entre medias.

¿Por qué estos textos y no otros quizá más acabados, quizá mejor escritos, quizá más pensados como tales textos? El drama al que remite esta escritura no es en primer lugar un drama de orden teatral o artístico, sino un drama humano, es decir, inhumano, que llega a la escena del teatro desde algún afuera, desde algún margen que se deja ver al colocarse bajo la luz de la escena, ante la presencia de los demás. Es el drama de ese tener que ser, tener que ser texto dramático, teatro, arte, tener que ser historia, tener que ser escritura. Triste la obra que se agota en un planteamiento artístico, triste la obra de la que se pueda dar cuenta desde un enfoque formal, discusión estética o discurso social, y sin embargo ese es su destino histórico, contra el que lucha y frente al que cobra su sentido.

Desde esa imposibilidad, desde esa angustia, se llega a cumplir quizá, paradójicamente y por un instante, su condición última de ser aquello con lo que se sueña, de ser amor, justicia, belleza, de ser inhumano, es decir, de no ser, de no estar, sin dejar de estar (en escena). Un sabor amargo a muerte impregna la escena como única posibilidad de salvación, el mejor de los destinos de lo que ahí pudiera llegar a ocurrir, de lo que ahí tendría que ocurrir. El destino inevitable de la escena tendría que ser dejar de ser, pero cómo realizarlo dentro de la historia, de la historia de los textos dramáticos, de la historia del teatro, de la historia del arte, de la historia del siglo xx, del siglo xxi, la historia de los muertos que somos y no somos nosotros mismos; cómo realizar todo esto si no es a partir de esa voluntad radical de estar y no estar al mismo tiempo, si no es a partir de ese gesto de disidencia, de desconfianza, de deserción, de apartamiento. Qué lugar difícil para seguir siendo.

De entre todos los textos que conozco de Angélica diría que en estos esa voluntad de no querer se siente con mayor violencia, con más amargura. Entre sus líneas parece oírse una voz oscura que afirma con rotundidad YO (NO) y que en su hacerse implica a todo el que la escucha. En ese gesto de negación está la pregunta por una sociedad imposible; por eso nos molesta, porque formamos parte de esa sociedad. Y seguro que no es un azar que sean estos y no otros los textos que se incluyen en una publicación de este tipo. Es por eso que están hechos de fragmentos y trozos, contruidos con las voces de los otros, textualidades prestadas como restos que nos habitan, las voces de los que nos hirieron y de los que nos amaron, las voces de los muertos, de los libros y los profetas, de las canciones que no tienen autor porque han sido cantadas mil veces en noches de alcohol y madrugadas sin sentido, materiales de desecho.

¿Qué es un texto teatral sino un resto más entre todos estos restos, que habla de lo que ya murió? Esas voces, convertidas en escritura, están mostradas con tanta rabia como amor, con tanta fuerza como fragilidad. Así se intercalan citas de la Biblia con trozos de *mails*, titulares de prensa con frases de Thomas Mann o escenas de Chéjov, rancheras y corridos con textos de La oreja de Van Gogh o el «Cum Dederit» del *Nisi Dominus* de Vivaldi. Unos registros chocan con otros y sin embargo todos responden a una misma voluntad de testimoniar desde el cuerpo roto, el cuerpo que sufre, el lugar de una emoción quebrada.

Convertidos en textos, en escritura muerta, este lugar se resignifica, ya no es el de los cuerpos anónimos —¿hay un cuerpo que no sea anónimo?— que dieron vida a esos textos a lo largo de la historia o en la escena de su representación... Ahora solo queda el espacio de las palabras, el cuerpo de la letra que sostiene esta escritura en la que resuena el eco de esas voces, de esas lágrimas convertidas en signos de lo que no quieren ser; su triste destino semiótico, la silueta de un Quijote perverso vagando entre las ruinas de Gaza o por el páramo arrasado de su corazón.

Así fueron cayendo las caretas para dejar ver otras, cada una más dolorosa que la anterior. A la niña sádica de las primeras obras, que murió tras el *Tríptico de la aflicción*, le siguió el rostro monstruoso del hombre de Estado, dictadores y militares que poblaban como fantasmas los *Actos de resistencia contra la muerte*, y a estos le siguió un nuevo rostro, otra careta más, la de la propia Angélica cada vez más cerca de sí misma, más al borde, más a punto de caer. La escritura del dolor se terminó escribiendo sobre su propia piel, y a los actos de resistencia contra la muerte le sucedió la misma muerte, puesta en escena. «Ojalá tuviera 20 años menos. Me cago en la puta./ Ojalá tuviera 20 años menos».

Así se fue acortando la distancia entre la escritura y el cuerpo hasta superponerse de una forma violenta, hasta llegar a ser literalmente escritura sobre el cuerpo, es decir, castigo asumido de un modo social que deja caer el peso de la ley (escrita) sobre quien la transgrede. El lugar de la escritura se ha ido haciendo más inmediato, más físico y doloroso. «Los libros no son más que metáforas del cuerpo», dice Michel de Certeau hablando de las prácticas que integran nuestros haceres más cotidianos, como escribir o leer, y añade que en los tiempos de crisis «el papel no le basta a la ley y es sobre el cuerpo el sitio donde se traza de nuevo». ¹ El cuerpo es el lugar necesario para volver a dar sentido a la ley cuando esta ha sido desobedecida, la prueba de su infalibilidad. Por eso los castigos que marca la ley se ejecutan contra el cuerpo, y por eso también este es el único espacio posible desde el que hacerse cargo de esa escritura, desde el que asumirla y desarmarla para convertirla en algo distinto, para darle la vuelta.

El cuerpo se convierte en un campo de pruebas, espacio *abierto* entre las herramientas de inscripción, de las que habla De Certeau, y la superficie de inscripción, la carne sobre la que se va a intervenir. Este delicado teatro de operaciones que es el cuerpo expuesto de uno mis-

mo, el cuerpo de Angélica en escena, es el espacio de legitimación del que nacen y sobre el que vuelven estos textos. Esos espacios intermedios son las fracturas que hacen que lo que aquí tenemos pueda ser de todo menos una escritura acabada, acabada para recibir premios o aplausos, acabada para pasar a la historia (del teatro). Ese espacio «entre medias» es de dolor, de dolor por estar entre los vivos y los muertos, entre lo más abyecto y lo más bello, entre uno mismo y lo que ya no es uno, es un espacio de renuncia y afirmación violenta de esa renuncia. El exceso de ese cuerpo que grita entre las costuras de textualidades dispares, como la cara de un Frankenstein (esa imagen de lo monstruoso que no ha dejado de acompañar su obra desde los comienzos), sostiene la dimensión «poética», en el sentido literal de este término, el hacer *-poiesis-* al que remite esta escritura, o quizás mejor, el haber hecho del que surgió, respuesta a su vez de un haber vivido, amado, sufrido. Necesitamos de ese corte, de ese grito, para que no todo sea escritura, para que *algo* escape al dictado de la ley, esa ley que nos susurra «Dame tu cuerpo y te doy sentido, te hago nombre y palabra del discurso», como dice De Certeau. ²

Frente a tanta palabra que aparenta no tener cuerpo y tanto teatro de signos y tanto poder legitimado por esos signos cuidadosamente protegidos en forma de textos dramáticos, de biblias y constituciones, de códigos jurídicos, manuales e instrucciones, se nos presenta una escritura que quiere ser antes que todo registro de una humanidad en bruto, quizás por ello sobre todo inhumana. Y lo que tenemos en este volumen son las huellas de ese dolor bastardo construido sobre los restos de lo que queda de uno mismo, resultado de esa ley humana y política que solo deja tras de sí ruinas y que se llama, como decía Benjamin, historia, historia personal, biológica y social a un tiempo.

Delante de un texto, ya sea dramático, artístico o académico, moral o legal, lo único que nos queda es la posibilidad de traicionarlo para que

siga siendo algo distinto, para que siga siendo historia sin ser solamente eso, para que siga siendo público, es decir, escénico, sin dejar de ser indigesto, para que nos siga doliendo y sea verdad.

Estos textos, como los cuerpos que los incorporaron, se entregan con esa vocación sacrificial de asumir el lugar que no les corresponde y sin embargo asumirlo... ¿Cinismo, egolatría, pragmatismo, exhibicionismo, compromiso, moralismo, megalomanía, santidad?

Es como si los textos estuvieran incómodos tumbados sobre la página, pero mientras sigan transmitiendo esa incomodidad estarán vivos, se seguirán salvando, avisando inquietos al lector de que no son lo que parecen, que no son textos dramáticos, ni formas de escritura ni declaraciones de principios, sino que son otra cosa, porque aquí no se trata ni de teatro ni de arte, que estamos hablando de otra cosa. Ahí reside su fuerza teatral, en su capacidad de dar verdad a ese acto paradójico, «inverosímil o absurdo», en su capacidad de afirmarse sobre la negación de lo aparente. Desde esa imposibilidad, desde ese deseo alimentado por una voluntad de muerte, de no querer ser, se presenta esta escritura, escritura *dramática* por el mismo hecho de tener que ser escritura, escritura para los otros.

LA NIÑA DICE: No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros.

A. LIDDELL, *La casa de la fuerza*

NOTAS

¹ Michel de Certeau: *La invención de lo cotidiano. I- Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 2007, p. 153.

² *Ibid.*, p. 162.

Premios Villanueva de la Crítica

El martes 25 de enero, a las cuatro de la tarde, la Sala Villena de la UNEAC fue sede de la entrega de los Premios Villanueva de la Crítica, que convoca anualmente la Sección de Investigación y Crítica Teatral de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Aunque la selección era ya conocida desde fines del pasado año, no fue sino este día que se hizo el acto oficial, con la presencia de los artistas laureados, personalidades y público en general.

Bárbara Llanes se encargó de abrir y cerrar la tarde, con la canción tema de *Josefina la viajera* y *Canciones para estar contigo*; mientras, Norge Espinosa presentó los premios entre bromas y pequeños discursos de aceptación.

En el apartado de espectáculos extranjeros los ganadores fueron: *Hecho en Perú (Vitrinas para un museo de la memoria)* y *El último ensayo*, ambos dirigidos por Miguel Rubio con el grupo Yuyachkani, de Perú; *Fernando González. Velada metafísica*, de Cristóbal Peláez con el grupo Matacandelas, de Colombia; *Tres cigarrillos y la última lasaña* y *Dentro*, dirigidos por Débora Dubois y Nilton Bicudo, respectivamente, para el Teatro Promiscuo de Brasil; *La casa del abuelo*, de la Compañía La Rous, de España; el programa-concierto del American Ballet Theater, y el del Nueva York City Ballet, ambos de Estados Unidos.

Entre los nacionales se destacaron, en el apartado de danza, *Carlos Acosta y sus invitados*, bajo la dirección y concepción general del bailarín Carlos Acosta, y entre los espectáculos para adultos: *Por el monte carulé*, dirigido por Rubén Darío Salazar para Teatro de las Estaciones; *Varietades Galiano*, por Nelda Castillo para El

Ciervo Encantado; *Josefina la viajera*, por Carlos Díaz para Teatro El Público; *Talco*, por Carlos Celdrán para Argos Teatro; *Esquinas*, por Julio César Ramírez para Teatro D'Dos y *La primera vez*, por Raúl Martín para Teatro de la Luna.

Se decidió estimar, como reconocimiento, valores en los espectáculos: *Chicago*, de Mefisto Teatro, dirigido por Tony Díaz; *Shakespeare en confesión*, de Velas Teatro, por Javier Fernández; *Chamaco*, por Jorge Luis Lugo, con Teatro Rumbo, y *La estación*, dirigido por Ernesto Parra, con Teatro Tuyo.

En el acta oficial del jurado se destacó además, y de manera excepcional, el valor que la publicación del volumen *Teatro mío*, de Alberto Pedro (Editorial Letras Cubanas, 2010), ha traído al acervo dramático editado en la Isla, como tributo y necesario acercamiento a un autor que, más allá de su desaparición física, demuestra en este conjunto de obras la valía y trascendencia de sus creaciones.

Nicolás Dorr entre premios, coloquios y puestas en escena

La Hispanic Organization of Latin Actor de Nueva York entregó su premio anual «Hola» al mejor texto estrenado en 2010 al dramaturgo cubano Nicolás Dorr por su obra *Confesión en el Barrio Chino*, presentada por el Teatro Rodante Puertorriqueño, con un elenco de actores boricuas. La obra recibió además distinciones por la actuación protagónica femenina, la dirección y la producción.

Entretanto, otra institución, la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, de gran prestigio en el mundo teatral estadounidense, reconoció a Nicolás con el premio ACE de Dramaturgia 2011 por dicha pieza, razón por la que fue invitado a recibirlo personalmente el 23 de abril

en el Kaufman Center de Broadway. *Confesión en el Barrio Chino* ganó, además, otros cuatro premios ACE: los de actriz protagónica, actor de reparto, escenografía y producción. Esta pieza fue estrenada en 1983 en la Sala Covarrubias del Teatro Nacional de Cuba, con la actuación de Rosita Fornés y la dirección de Nelson Dorr; y también fue llevada al cine mexicano, bajo el título de *Violeta*, con Blanca Guerra en el personaje protagónico.

Poco después otro clásico de Nicolás Dorr, *Las pericas*, era el motivo del coloquio celebrado en la Casa del ALBA Cultural el sábado 2 de abril a las 3 de la tarde. En él se disertó sobre la importancia de este texto, que ha sido representado en varios países de Europa y América Latina, y también en Estados Unidos. Precisamente para celebrar los cincuenta años del estreno de esta obra insoslayable de nuestra dramaturgia el grupo Teatro Ensayo Gestus, de Ecuador, presentaba funciones únicas los días 1, 2 y 3 de abril en la Sala Hubert de Blanck. Con este nuevo acercamiento, ya estrenado en Guayaquil con notable éxito, los ecuatorianos comprobaban la universalidad de ciertos textos, su rara permanencia a través de disímiles tiempos y geografías.

El coloquio, moderado por el dramaturgo e investigador Norge Espinosa, contó con la presencia de Virgilio Valero y Bernardo Menéndez, directores e intérpretes de la puesta en escena respectivamente, Nelson Dorr, Nicolás Dorr, Gerardo Fullea León, Nancy Morejón y las actrices del elenco de su estreno el 3 de abril de 1961 Videlia Rivero y Josefina Seijo. Además, se proyectó el documental *Encuentro con Nicolás en Guayaquil*, que recoge la estancia del dramaturgo en la ciudad, escenas de la puesta en escena y opiniones de los intérpretes sobre la obra y la puesta.

Premio Rubén Vigón de diseño teatral 2011

El 16 de febrero, a las 7 de la noche, la Sala Tito Junco del Centro Cultural Bertolt Brecht es el sitio elegido para la entrega de los premios de diseño del concurso Rubén Vigón, en sus cinco categorías. Convocado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, este concurso propone un homenaje al teatrista y diseñador cubano del mismo nombre, artista múltiple en las tareas de la escena.

En esta séptima edición el jurado, integrado por Otto Chaviano como presidente y por Nieves Laferté, Nelson Dorr, Norge Espinosa y Miriam Dueñas, decidió adjudicar el premio de escenografía a Alain Ortiz por *Talco* (Argos Teatro) dirigido por Carlos Celdrán; el de diseño de maquillaje a Adela Prado Esperón por *La visita de la vieja dama* (Teatro Buendía), puesta en escena de Flora Lauten; el de diseño de espectáculo de calle a un equipo integrado por Luis Ricardo Faura, Juan Alberto Ríos Fariñas, Carlos Ríos Fariñas y Liuba Rojas Alpizar por *Medea de barro* (D'Morón Teatro, Ciego de Ávila), con dirección de Orlando Concepción; en el apartado de teatro infantil y de figuras, a Zenén Calero, por *Federico de noche* (Teatro de las Estaciones, Matanzas), dirigido por Rubén Darío Salazar; y el de mejor diseño integral a Vladimir Cuenca por *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (Teatro El Público), bajo la dirección de Carlos Díaz.

Como parte de la ceremonia de entrega el grupo Teatro de las Estaciones realizó un *performance* con los trajes de la obra premiada. El diploma fue entregado a Calero por la maestra y diseñadora María Elena Molinet, Premio Nacional de Teatro 2007. Es la sexta vez que Calero obtiene el galardón y, al mismo tiempo, este constituye el décimo reconocimiento a la puesta en escena, dedicada a Lorca, de los yumurinos.

Minutos después el profesor Habey Hechavarría Prado inauguraba

la exposición *Siluetas de la Historia: artesanía del corte*, en la Galería Raúl Oliva, en la que se muestra una selección de los trabajos prácticos realizados por los artistas-artesanos participantes en el curso-taller de diseño de vestuario histórico «Del patrón histórico a la imagen escénica» impartido por Nieves Laferté, y organizado por la Cátedra de Diseño Escénico Rubén Vigón.

Premios Caricato y Adolfo Llauradó

El patio Hurón Azul de la UNEAC fue la sede para la entrega, el lunes 28 de febrero, de los premios Caricato 2010 y Adolfo Llauradó, entregados por la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y la Asociación Hermanos Saíz (AHS), respectivamente. En esta, su trigésimo segunda edición, se rindió homenaje póstumo a la actriz Xenia Marabal, a quien se le entregó el premio Eloisa Álvarez Guedes, en humor, para así reconocer la labor de toda una vida dedicada al teatro, la televisión y otros medios, por una de las excepcionales comediantes musicales de la cultura cubana.

Los Caricato de este año, en la categoría de actuación para radio, fueron entregados a Maricarmen Morera y Jorge Rivera, por la interpretación de papeles protagónicos, y a Raquel González como actriz de reparto. En el apartado para niños la mejor actuación femenina fue para Malawi Capote y la masculina para Yunier López. También resultaron premiados Rubén Araujo, en televisión, y la puesta en escena de Susana Marro. El galardón de humor recayó en Omar Franco y Enoel Oquendo. En el apartado de cine, la actuación femenina quedó compartida entre Isabel Santos y Broselianda Hernández, y la masculina correspondió a Alberto Pujol, mientras que en el de televisión se premió a Ketty de la Iglesia y a Noel García. En teatro para adultos, la actuación femenina la ganó Yuliet Cruz, la masculina José Luis Hidalgo y la de reparto Carlos Pérez Peña; en

tanto que el Caricato de puesta en escena se lo agenció Carlos Celdrán por la obra *Talco*.

El concurso Adolfo Llauradó de la AHS distinguió con su premio excepcional a Maikel Chávez y confirió en teatro para niños su galardón de actuación femenina a Magdenis López y a Cristian Medina en masculina. La labor de los jóvenes Daniel Romero y Daniel Rodríguez por sus actuaciones en *José Martí, el ojo del canario*, fue reconocida en la manifestación de cine, y en actuación femenina resultó elegida Miriel Cejas, y en masculina, Héctor Medina. La AHS también reconoció a Karen Artis, Camila Arteché y Denis Ramos por sus desempeños en televisión. En cuanto a la categoría de teatro para adultos, los galardones en actuación femenina los merecieron Yudith González y Mailú Hernández, y en masculina, Alejandro Milián.

Alfonso Sastre recibe el Premio Internacional Raquel Revuelta

El dramaturgo español Alfonso Sastre recibió el 19 de marzo en su casa de Hondarribia el Premio Internacional Raquel Revuelta, que otorga la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), por «sus ochenta y cinco años plenos de libertad, honestidad y creatividad», según se expone en la obra plástica acreditativa del premio, elaborada por Eduardo Abela y firmada por Miguel Barnet, presidente de la UNEAC.

Sastre es uno de los grandes dramaturgos que España ha dado al teatro universal. Obras como *Escuadra hacia la muerte* y *Guillermo Tell tiene los ojos tristes* bastarían para hacerlo inmortal. Pero además, tal y como señala Nancy Morejón en la carta que le enviara con motivo del galardón, Sastre se ha dedicado también a la narrativa, la poesía y la ensayística. Dice Morejón, Premio Nacional de Literatura 2001:

Esa dicha trae su propio rumor que el tiempo, en su arbitrariedad acostumbrada, no podrá colocar en ningún sitio que no sea

el corazón de muchos cubanos y españoles que te saben merecedor de tantas cosas buenas como este Premio que nos revelará por fin que, en este siglo XXI, hay un poeta, un narrador y un filósofo llamados todos Alfonso Sastre, ocultos todos por la notoriedad que se ha ganado el dramaturgo del mismo nombre.

Sastre recibió el premio de manos del crítico teatral Omar Valiño, vicepresidente de la UNEAC, quien fue portador además de las misivas dirigidas a Alfonso por Nancy Morejón y Miguel Barnet. Al recibir el galardón, Sastre evocó a Nicolás Guillén, con quien él y su compañera Eva Forest tuvieron intensa relación, y transmitió su agradecimiento a los muchos amigos en la Isla «por la alegría cubana que acabo de recibir con el Premio Raquel Revuelta, actriz por la que siempre sentí una cálida admiración y sincera amistad». En la última década, la Editorial Ciencias Sociales, del Instituto Cubano del Libro, y nuestras Ediciones Alarcos han dado a conocer varios libros suyos de distintos géneros.

Festejos de la UNIMA Cuba por el Día Internacional de la Marioneta

Cada 21 de marzo se celebra el Día Mundial de la Marioneta. La celebración por la llegada de la primavera ha estado desde siempre unida a la historia del hombre. La larga lucha del sol por derretir las nieves del invierno, la alegría inadjetivable de los colores que regresan a la naturaleza fueron motivos de festividades en los pueblos más antiguos. De hecho, la tragedia griega, cuna de nuestro teatro occidental, tenía lugar precisamente en el momento en que con la llegada de la primavera se animaban las rutas comerciales y la polis se iba llenando nuevamente de comerciantes, de extranjeros, de vida. Es así que, ante la efeméride, el Centro Cubano de la Unión Internacional de la Marioneta (UNIMA) celebre la fecha con una serie de acciones simultáneas en varias provincias del país.

En La Habana el programa contempló funciones de las obras *Quico Quirico* (Teatro Nacional de Guiñol), *Títeres de maravilla* (Teatro Viajero), *El árbol de milla* (estreno mundial de Teatro de Muñecos Okantomi), *El cochero azul* (Teatro de La Villa), así como pasacalles, recitales de marionetas, proyecciones audiovisuales, las exposiciones *Martí y Guillén en el teatro de figuras*, que exhibe muñecos de las obras *Abdala* y *Floripondito o los títeres son personas*; y un taller demostrativo de técnicas de animación impartido por los actores de Teatro La Proa.

Matanzas, ciudad sede de la UNIMA Cuba, reunió en la Casa de la Memoria Escénica a los grupos Teatro de las Estaciones, Tentempié y Pupalote para presentar los nuevos sitios web del Centro Cubano de la UNIMA y del décimo Taller Internacional de Títeres 2012. También los grupos, miembros de la organización, de Cienfuegos (Teatro de Títeres Retablo), Villa Clara (Teatro Dripy y el Frente Infantil de El Mejunje), Ciego de Ávila (Teatro Polichinela) y Camagüey (Teatro de Títeres de Sombras

El Arca y el Guiñol de Camagüey) ofrecieron espectáculos, pequeñas exposiciones y ventas de libros. Particularmente en Camagüey se entregó también el Premio Corazón Títritero, con carácter provincial, a Nancy Obrador y Albio Pérez por su obra de toda la vida. Mientras tanto, el Guiñol de Holguín se presentó en su sede con el espectáculo *La cucarachita Martina*, y la lectura dramatizada del texto *El extraño caso de los espectadores que asesinaron a los títeres*; el Guiñol Santiago realizó, entre otras actividades, una conferencia sobre el contexto histórico de la década del 50, marco del surgimiento de Pelusín del Monte (Títere Nacional), el legado de los hermanos Camejo y la dramaturgia de Dora Alonso; y el Guiñol de Guantánamo celebró el día con los estrenos *Cuando muere el jardín*, de Yosmel López, y *El pajarito remendado*, de Dilailis Martínez.

El Centro Cubano de la UNIMA difundió además un mensaje por el Día Internacional de la Marioneta, redactado por Armando Morales, títritero, diseñador, investigador y director artístico, hoy líder del Teatro Nacional de Guiñol.

Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2011

Como cada año, *tablas* publica el mensaje por el Día Mundial del Teatro, celebrado el 27 de marzo. En su edición de 2011, la autora de estas palabras fue la doctora Jessica A. Kaahwa. Ella es dramaturga, actriz, directora y profesora de teatro, altamente respetada internacionalmente por su trabajo humanitario, y se desempeña como conferencista superior en los departamentos de música, danza y arte dramático en la Universidad Makerere de Uganda. Fuerte defensora de los derechos humanos, así como del buen gobierno y del desarrollo, defiende la igualdad de género y la comunicación tanto en la paz como durante los conflictos. Como parte de su labor humanitaria ha organizado varias iniciativas nacionales e internacionales donde se utiliza el

teatro para el desarrollo, y continúa su investigación sobre las múltiples aplicaciones del teatro en todas las facetas de la sociedad. Kaahwa cree firmemente en «enseñar haciendo». Sus acciones humanitarias incluyen el establecimiento de un centro para niños huérfanos en su granja de Uganda, donde pasa mucho de su tiempo libre capacitando a los niños para que recuperen un sentido de pertenencia y seguridad.

Mensaje por el Día Mundial del Teatro 2011:

La celebración de hoy es un reflejo fiel del inmenso potencial que posee el teatro para movilizar comunidades y tender puentes.

¿Han pensado alguna vez que el teatro podría ser una herramienta muy poderosa para la paz y la reconciliación? Mientras las naciones gastan colosales sumas de dinero en misiones de paz en zonas de conflictos bélicos por el mundo, se presta muy poca atención al teatro como alternativa personalizada para la gestión y transformación de conflictos. ¿Cómo pueden los ciudadanos de la madre tierra alcanzar la paz universal si los instrumentos que se emplean provienen de poderes externos y aparentemente represivos?

El teatro impregna sutilmente el alma humana, presa del miedo y la desconfianza, altera su propia imagen y abre un mundo de alternativas para el individuo y, por tanto, para la comunidad. Puede aportar significado a la realidad diaria mientras previene un futuro incierto. Puede participar en temáticas de política social de forma sencilla y directa. Al ser integrador, el teatro puede presentar experiencias capaces de trascender las ideas erróneas preconcebidas.

Además, el teatro es un medio probado de progreso y defensa de las ideas que mantenemos y por las que estamos dispuestos a luchar, cuando no se respetan, de forma colectiva.

Para anticipar un futuro de paz debemos comenzar usando medios pacíficos que busquen comprender, respetar y reconocer las aportaciones de cada ser humano en la tarea de esta búsqueda de la paz. El teatro

es ese lenguaje universal a través del cual podemos promover mensajes de paz y reconciliación.

Al permitir a cada participante comprometerse activamente, el teatro puede hacer que muchos individuos deconstruyan ideas preconcebidas y, de esta forma, ofrece al individuo la oportunidad de renacer para tomar decisiones basadas en conocimientos y realidades redescubiertas. Para que el teatro crezca con fuerza, entre otras formas de arte, debemos dar un paso decidido hacia adelante e incorporarlo en la vida diaria para abordar asuntos críticos de conflicto y paz.

En su búsqueda de transformación social y reforma de las comunidades, el teatro ya existe en áreas devastadas por la guerra y entre poblaciones que sufren pobreza o enfermedad crónica. Hay un número creciente de historias donde el teatro ha sido capaz de movilizar con éxito audiencias para construir conciencia y atender a víctimas de traumas de posguerra. Plataformas culturales como el Instituto Internacional del Teatro, cuyo objetivo es «consolidar la paz y la amistad entre los pueblos», ya están en marcha.

Es, por tanto, una farsa mantenerse callados en momentos como este, conociendo el poder del teatro, y permitir a los que empuñan armas y lanzan bombas ser los pacificadores de nuestro mundo. ¿Cómo pueden esas herramientas de alienación ser también instrumentos de paz y reconciliación?

Os exhorto, en este Día Mundial del Teatro, a reflexionar sobre esta posibilidad y a proponer al teatro como herramienta universal de diálogo, transformación y reforma social. Mientras las Naciones Unidas gastan colosales cantidades de dinero en misiones de paz por todo el mundo, por medio del uso de las armas, el teatro es una alternativa espontánea, humana, menos costosa y, de lejos, mucho más poderosa.

Si bien puede que no sea la única respuesta para conseguir la paz, el teatro debería ser incorporado sin duda como una herramienta eficaz en las misiones de paz.

Desde el lunes 28 hasta el 30 de marzo se celebró en la Universidad de las Artes (ISA) la xv Conferencia Científica. Un extenso programa, que abarcaba clases magistrales, talleres, paneles, presentaciones de libros, exposiciones, etcétera, tomó como sede distintos puntos del campus. Profesores del ISA, maestros invitados, alumnos y público en general compartieron experiencias prácticas y teóricas referidas a todas las especialidades: teatro, música, danza, artes visuales y arte de los medios de comunicación audiovisual.

La Facultad de Arte Teatral, ligada inevitablemente al universo de las artes escénicas contemporáneas, logró reunir en apenas tres días a un número considerable de creadores que compartieron sus experiencias, investigaciones y sueños con el público asistente.

El 28, en la Facultad de Artes Plásticas, se inauguraron las sesiones con la presentación de la Conferencia Científica por Osvaldo Cano, decano de la Facultad de Arte Teatral. A esto siguió el panel «Investigar, crear, enseñar y aprender: los caminos desde Teatro Buendía», con las maestras Flora Lauten, Raquel Carrió e Ivanesa Cabrera. Otros dos paneles completarían la jornada: «Alzar la academia desde el teatro: textos y teatralidades en movimiento. Las travesías creadoras de Argos Teatro, Teatro Viento de Agua y Ω Teatro», con ponencias de Eberto García Abreu, Mercedes Ruiz Ruiz y Yohayna Hernández; y «De clásicos y contemporáneos: los universos poéticos de Teatro El Público», con la participación de Norge Espinosa, William Ruiz y otros creadores de Teatro El Público.

El 29 abría la mañana el panel «Abrir el texto: perspectivas de las escrituras teatrales», con las ponencias «La teatralidad en la dramaturgia de Carlos Felipe», de Habey Hechavarría Prado; «Muchas fuentes donde beber, otras miradas sobre el mundo. Procesos de investigación y escritura

dramática en la contemporaneidad», de Lilianne Lugo Herrera; «Texto abierto. Hacia una creatividad provocada», de Maikel Rodríguez de la Cruz, y «Cuando lo sólido se desvanece. Los nuevos paradigmas de la dramaturgia cubana», de Marta María Borrás, moderados por Luis Enrique Valdés Duarte. Luego llegarían, desde Santa Clara, y tras largos años de ausencia de los predios de la Universidad de las Artes, Joel Sáez y Roxana Pineda para comentar sobre su labor en el Estudio Teatral de Santa Clara tras más de veinte años de trabajo. Esa tarde el teatro para niños y de títeres llegó en otro panel, con las aproximaciones que Yamina Gibert hizo a la «Tradición y vanguardia en el títere cubano», y luego con «Un siglo de escrituras teatrales para niños. Tránsito, aciertos y desvaríos», de Yudd Favier, y con «Títere y dibujo animado: trasposos de lenguajes y poéticas», de Rodolfo de Puzo. La jornada culminó con la demostración «Con los títeres de La Proa: desmontaje del espectáculo *Aventura con el televisor*», por Blanca Felipe Rivero, Arneldy Cejas y Erduyn Maza.

El último día, 30 de marzo, el panel «El Centro de Estudios del Diseño Escénico: confluencias de la investigación, la creación y el conocimiento», contó con la participación del maestro Jesús Ruiz, Geanny García y Rodolfo de Puzo. Le seguiría «*La reina de Bachiche* de José Milián: otra mirada ante el espejo», ponencia de Ulises Rodríguez Febles que contó con la presencia del maestro José Milián y artistas de Pequeño Teatro de La Habana, y fue moderada por Eberto García Abreu. «La vuelta de María Antonia», panel encabezado por el maestro Eugenio Hernández Espinosa y seguido por Yana Elsa Brugal y Lilliam Vázquez, abordó las problemáticas al asumir en la actualidad un texto y un montaje ya míticos dentro del teatro cubano.

En la tarde otros paneles llegaban a la Facultad de Plástica: «Camino de la investigación y aprendizaje de los estudiantes de Teatología y Dramaturgia. Experiencias y nuevos proyectos», con los estudiantes Da-

nia del Pino, Zoa Cuéllar, Rafael Triana, Andy Arencibia, Lilián Broche y David José Rocha como moderador. Luego «Tubo de Ensayo. Ensayar la creación y la investigación» fue presentado por Yohayna Hernández y William Ruiz, mientras otros miembros de la Casa Editorial Tablas-Alarcos contaban la experiencia de editar, publicar e investigar en las otras escenas del teatro. Esta editorial participó además en el programa de la Conferencia con la presentación de sus publicaciones en la biblioteca de la Universidad.

La clausura del evento, más allá de las formalidades de la ocasión, contó con el lujo de que la Dra. Graziella Pogolotti rememorara experiencias, aventuras, sueños y perspectivas del teatro cubano, de la Universidad de las Artes o ISA, como quiera llamarse, dentro del pasado, presente y futuro nacional.

Unos días más tarde el Festival de las Artes revitalizaba el ISA con conciertos, exposiciones, lecturas dramatizadas y otras numerosas actividades cuyo centro era la interacción de estudiantes, profesores y artistas de las distintas especialidades en espacios dentro del campus o fuera de él. Las Jornadas de Dramaturgia y Teatología dentro de este Festival una vez más tuvieron su sede central en la Facultad de Artes Plásticas, donde cada tarde, desde el martes 12 hasta el viernes 15 de abril, se celebraron los paneles, lecturas y conversatorios.

El martes, primer día, el panel «La Escritura de la Diferencia. Biental Internacional de Dramaturgia Femenina», reunió a las dramaturgas Agnieska Hernández Díaz y Lilliam Ojeda quienes, moderadas por Yohayna Hernández, abordaron las características de dicho evento y presentaron las publicaciones surgidas del mismo, como *Striptease*, de Agnieska Hernández Díaz, presentada por Patricia Vilá Trujillo, y *Yo no soy Charlot* de Lilliam Ojeda. Le seguiría luego, a las 3:00 p.m. el desmontaje de *Las flores contadas* de Sandra Franzen, dirigido por Irene Borges con su grupo Espacio Teatral Aldaba.

20 años de la Guerrilla de Teatros

El miércoles Yerandy Fleites realizaría un conversatorio acerca de su obra dramática, bajo el tema «Dialogar con los clásicos: una tetralogía y cuatro heroínas». Del propio autor se presentó una de las partes de dicha tetralogía, *Jardín de héroes*, Premio Calendario 2007, volumen presentado por Jorge López Espinosa, mientras *Cementerio de elefantes*, de Fabián Suárez Ávila, también Premio Calendario del año siguiente, sería introducido por Jarlys Ramírez Machado. Cerraba la tarde *Happy hour*, collage escénico a partir de *Yo quiero escribir como Marcos* de María Laura Germán, *Se hacen roscas* de Leandro Valdés y *Enfermos* de Margarita Borges.

La tarde del 14 comenzó con un encuentro con Gigantería, su director Roberto Salas y sus actores, moderados por María Victoria Guerra Ballester. Le siguió la presentación por Rafael de Águila de *Tres obras* de Rubén Sicilia y un conversatorio con dicho autor, para terminar con el lanzamiento de cuatro textos dramáticos: *Mi familia ideal* de Grethel Álvarez (Premio David 2009), presentado por Jorge López Espinosa; *Vacas* de Rogelio Orizondo (Premio David 2007), por Jarlys Ramírez Machado; *Museo* de Lilianne Lugo, por Patricia Vilá Trujillo y *Ayer dejé de matarme gracias a ti Heiner Müller* de Rogelio Orizondo, por Martha L. Hernández Cadenas (ambos ganadores del Premio Virgilio Piñera 2010).

Fuera del campus del ISA, en la Biblioteca Villena, Lilianne Lugo realizó una lectura dramatizada de su texto *My vernicle*, obra que aborda el personaje de Belkis Ayón, artista cubana de la plástica, desde la ficción del teatro. Cerraron así el Festival de las Artes y las intensas jornadas que desde el ISA pretenden sacudir la modorra y el calor de los primeros días veraniegos.

El proyecto cultural comunitario Guerrilla de Teatros, de Granma, comienza a festejar sus veinte años de incansables e intrincadas correrías. Es por ello que desde ya y hasta 2012 el grupo festejará su aniversario como siempre ha sido: con trabajo, con teatro. Para comenzar se realizó una gira por varias comunidades, del 21 de marzo hasta el 4 de abril, que concluyó en Las Mercedes, escenario de una de las batallas decisivas de la guerra de liberación. El periplo pretendía recordar el histórico primer recorrido del grupo, realizado en marzo de 1992.

René Reyes, director del proyecto y ganador del Premio Internacional Somos Patrimonio (Colombia, 2003), decidió para esta ocasión dividir a la tropa en dos grupos. Uno de estos, compuesto por veintisiete artistas de los más experimentados, actuó en Las Coloradas, Belic, Río Nuevo, Alegría de Pío, Las Palmotas, Piloncito, Sevilla, El Plátano, Pilón, Mota, Caridad de Mota, Reytora, La Habanita, Piñonal, San Lorenzo y Las Mercedes, mientras el otro segmento, compuesto por veintisiete jóvenes, se presentó en Los Horneros, Pueblo Nuevo, Arroyón de Guamá, El Jigüe, El Plátano (de Guisa), La Plata, El Oro, Galicia, Vega Grande, San Pablo de Yao, La Estrella, Banco Arriba, Lirio Arriba, Frío de Nagua y Las Mercedes. Intentaron así llegar a muchas más comunidades intrincadas y, por otro lado, simbolizaban la continuación de la Guerrilla, concretada en la brigada de nuevos artistas. Antes de la gira, en la necrópolis de Bayamo, rindieron homenaje a uno de sus fundadores, el desaparecido poeta y repentista Mariano Hernández. Pasado y presente se daban la mano.

La Guerrilla de Teatros recorrió intrincadas áreas de la Sierra Maestra sin exigir otro espacio que el de las actuaciones —al aire libre, en escuelas, salas de televisión y hasta en secaderos de café—, y realizaron es-

pectáculos que incluían música, danza, payasos, teatro, magia, talleres de literatura y artes plásticas, y conferencias educativas sobre hábitos sanitarios y cuidado del medio ambiente.

A lo largo de estos veinte años la Guerrilla de Teatros ha unido la vida de los campesinos a la experiencia del teatro, del arte y la literatura en general, intentando llevar no solo la alegría efímera, la catarsis que queda tras el espectáculo, sino procurando además la educación, la esperanza, las buenas costumbres a personas cuyo contacto con el mundo teatral se reduce muchas veces a estas giras del propio colectivo. La retroalimentación entre campesinos y artistas no pretende marcar fronteras, sino convertir a todos en mejores seres humanos, en contacto mutuo y con la naturaleza mágica del lomerío.

Thomas Dentler, Miembro de Honor de la UNEAC

Este 6 de abril la UNEAC ofrecía su título de Miembro de Honor a otro gran artista extranjero. Esta distinción es la más alta que confiere la UNEAC a personalidades no cubanas. Entre las figuras que la han merecido se encuentran el director, actor y profesor argentino Adolfo Gutkin y el arquitecto italiano Vittorio Garatti. Pero esta vez el homenajeado fue un hombre del teatro, el alemán Thomas Dentler, quien desde 1996 ha mantenido una sostenida colaboración con el arte cubano, en especial con la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Numerosos viajes con su grupo Teatro in der Westentasche dan fe del vínculo de apoyo recíproco entre teatristas de las dos naciones.

Al entregarle la distinción Miguel Barnet, presidente de la Asociación, señaló que Dentler es un continuador de la tradición de universalidad de su país y del camino abonado en la Isla por otros coterráneos suyos como Alejandro de Humboldt. Nacido en Sandhausen, en 1959, en una familia de artistas, Dentler se incorporó a los veinte años a la agrupación que hoy dirige. Desde entonces ha interpretado más de doscientos cincuenta personajes en obras clásicas de Heinrich Boll, Ernest Hemingway y Thomas Bernhard y producido más de ochenta piezas. Halagado por la distinción, Dentler agradeció el honor y abogó por una mayor colaboración entre ambos países.

Mensajes por el Día Mundial de la Danza

Cada 29 de abril se celebra, convocado por el Instituto Internacional del Teatro, el Día Mundial de la Danza, en torno al cual se hace público un mensaje a cargo de una personalidad. Este año presentamos el redactado por Alkis Raftis, presidente del Consejo Internacional de la Danza (CID) de la UNESCO.

Durante la mayor parte de la historia de la humanidad, la danza se desarrolló al aire libre. Las personas se reunían en claros del bosque, plazas de pueblos, delante de iglesias para disfrutar bailando durante horas y horas. Hoy en día, la danza, en su mayoría, tiene lugar en salones de baile, discotecas, estadios, teatros, pasillos de la escuela, o academias.

Este año nos proponemos dar un paso hacia la naturaleza con la celebración del Día Mundial de la Danza en espacios abiertos: calles, plazas, parques, estadios, playas, estacionamientos, bosques..., en cualquier lugar bajo el cielo. La pasión por la danza es un impulso natural, los bailarines conectan con el universo y sienten verse la naturaleza dentro de sí mismos.

Durante todo el año damos o tomamos clases de danza, ensa-

yamos, y actuamos entre cuatro paredes. En este día especial dedicado a la danza vamos a marcar la diferencia mediante la práctica, la enseñanza o la actuación a la vista de todos. Puede hacer frío y llover, y ciertamente sobre un suelo no lo suficientemente bueno, con un viento que lleve la música a distancia, pero la belleza de los movimientos y el júbilo en los rostros alegrarán los corazones de ese espontáneo público que conforman los transeúntes.

Premio Nacional de las Artes Escénicas Omar Valdés

El Premio Nacional de las Artes Escénicas Omar Valdés, máximo galardón que concede la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC, fue otorgado este año a dos importantes actrices y directoras de la escena nacional: Miriam Muñoz, directora del grupo Icarón, de Matanzas, y Maribel López Carcasés, directora del Guiñol Guantánamo y fundadora de la Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa.

Ambas señalaron el mérito del reconocimiento, otorgado a la obra de toda una vida, y que hoy es ostentado solo por unos cuarenta creadores cubanos.

Para Maribel López este premio venía a dar una doble alegría a la Cruzada Teatral, que unos días antes ya había recibido en La Habana la Réplica del Machete Mambí del Generalísimo Máximo Gómez, distinción que otorga las Fuerzas Armadas Revolucionarias, y que fuera entregada a otras doce relevantes personalidades e instituciones de la cultura, como el dramaturgo y crítico Abelardo Estorino y el Parque Histórico Militar Morro-Cabaña.

Este 1ro de septiembre teatristas de Guantánamo, Ciego de Ávila, Las Tunas, Villa Clara, Cienfuegos, Pinar del Río y La Habana reanimaron el Centro Cubano de la Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes (ASSITEJ, por sus siglas en francés). Durante el encuentro, celebrado en la Sala Adolfo Llauradó, de la Casona de Línea, se eligió la nueva directiva y se sentaron las bases para estructurar el modo de funcionamiento que articulará la organización. La dramaturga, investigadora y crítica teatral Esther Suárez Durán fue elegida presidenta; el director Armando Morales, la actriz Xiomara Palacios y el dramaturgo Freddy Núñez Estenoz, vicepresidentes; mientras que los seis directores de teatro para niños Maribel López, Christian Medina, Erdwyn Maza, Ricardo Garal, Luciano Beirán y Raciél Reyes constituyen la membresía.

ASSITEJ es una institución internacional dirigida actualmente por la sudafricana Yvette Hardie. Fue fundada con el fin de estimular y suscitar un mayor interés en niños y jóvenes hacia las artes, las tradiciones culturales, y especialmente hacia el teatro.

De acuerdo con el informe leído por la presidenta en el encuentro, la ASSITEJ cubana se refunda con los objetivos de promover el trabajo teatral, la educación y la cultura, integrar a todas las instituciones y personas de trayectoria o resultados sostenidos en favor del desarrollo del teatro para niños y jóvenes, así como para actualizar y desarrollar relaciones de trabajo y cooperación internacional.

Declaración del Presidente de la Sección de Crítica e Investigación Teatral, Asociación de Artistas Escénicos, UNEAC

En uno de sus números más recientemente publicados, el 3 del año 2010, la revista *tablas* deja aparecer, en la sección «En Tablillas», el reporte titulado «Sexto Encuentro Taller con la Crítica Teatral en Cienfuegos», firmado por Amarilis Pérez Vera y Alessandra Santiesteban. Ambas redactoras acudieron a esta cita a propuesta de la propia publicación, a fin de presentar en la ciudad sede del evento los títulos más recientes del sello editorial y dejar constancia luego en dicha revista de lo allí sucedido. Tras un rápido repaso a las obras que se mostraron como procesos de trabajo ante los críticos y estudiantes del Instituto Superior de Arte que integraban la comitiva central del taller, Vera y Santiesteban pasan a afirmar, en el último párrafo, lo siguiente:

La iniciativa del Taller surge de los propios teatristas cienfuegueros. El objetivo es que los creadores dialoguen con especialistas sobre sus obras o procesos de trabajo más recientes. Pero lo cierto es que un grupo de teatrólogos residentes en La Habana viaja a Cienfuegos. Durante poco menos de una semana asisten a los encuentros, donde observan,

critican y hacen sugerencias. Y cuando concluyen las muestras regresan a la capital. No existe, lo que se diría, un tallereo. Además, el diálogo es pobre por la desinformación de la mayoría de estos creadores tullidos, por la parca comunicación entre ellos y la condescendencia de los críticos. Por otra parte, si bien parecen empeñados e incluso su trabajo pueda tener un valor comunitario, pocas veces estamos frente a un resultado profesional que, sin duda –los críticos lo saben– progresa. Definitivamente, el programa del Taller se semeja demasiado a las visitas metodológicas del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. Los grupos no son otros después del «taller» y los críticos confirman, una vez más, que este teatro es un cadáver. Los más jóvenes pusieron a prueba su ejercicio como críticos y regresaron dudando de la eficacia del Taller.

Amén de las consideraciones estrictamente personales de las redactoras, que al parecer prefieren elevar sus quejas sobre el evento desde una voz que asume una postura generacional (la de «los más jóvenes») y no desde un ejercicio del criterio que supere esas polarizaciones; nos parece obvio que en el párrafo se deslizan conclusiones que suman insultos y juicios apresurados, poco argumentados, sobre la naturaleza del Taller y lo que en él ocurre.

Imperfecto, como el diálogo que sostienen dentro del teatro cubano de hoy muchos de sus segmentos, este evento es casi el único que mantiene un ciclo de trabajo continuado por más de seis años con un núcleo de creadores a los cuales se les visita y con los cuales se comparten ideas y sugerencias, no desde la posición de especialistas de ninguna institución, sino desde el rol franco y comprometido que el crítico debe encarnar en otras circunstancias. Las redactoras, que esperaron a la edición en papel para expresar sus opiniones en lugar de airearlas durante la cita, apenas

diferencian los trabajos allí confrontados, tratando de hacer creer al lector que, más allá de los alcances o errores de grupos tan diversos como Velas Teatro (Javier Fernández), Teatro de los Elementos (Oriol González), Retablo (Christian Medina) o el Conjunto Dramático (Generoso González); todos merecen un juicio plano y categórico, lo cual es desmentido por el resultado mismo de tales agrupaciones. El sentido de taller que este encuentro implica, y que al parecer ellas no comprendieron, se cumplimenta en el retorno a puestas en escena de las cuales, en ediciones anteriores, pudimos ver sus primeros esbozos, y de las que, a nuestro regreso, podemos ver ya los resultados en términos de montajes y estrenos, a los que seguimos haciendo, en el caso necesario, sugerencias y recomendaciones. No creemos (y el plural implica las opiniones de varios de los que participamos en la edición que se reseña) que sea necesario tildar de tullidos ni otras lindezas a personas que siguen haciendo teatro, y confiando en un conjunto de personas a los que exponen lo que hacen, en un orden de sinceridad que les faltó a estas redactoras cuando callaron estos criterios en el momento en que pudieron hacerlos públicos ante los propios directores, actores, diseñadores y demás personal de la escena cienfueguera.

La cita, copatrocinada por la UNEAC y el Consejo Provincial, ha sido además el espacio donde esa supuesta condescendencia ha sido desmentida a través de discusiones arduas, pero siempre respetuosas, ante espectáculos cuyas deficiencias nos parecen obvias. Hallar un tono en el cual decir a un creador lo que creemos perfectible es cosa que falta en mucho de nuestro mundo teatral, y descubrir que tal cosa es reflejada como acto de conmiseración por la revista de las artes escénicas cubanas no es, precisamente, un punto de apoyo en tal sentido. Confundir la falta de respeto con la agresividad

del crítico, tildar de cadáveres a personas y creadores desde un espacio como este; son inconsecuencias que pueden derribar mucho de lo poco que hemos conseguido en nuestro ámbito.

Los más jóvenes tienen todo el derecho a expresar su opinión, sea positiva o negativa, pero tienen el mismo deber, para hacer tal cosa, que las voces más experimentadas: el de argumentar sus ideas, el de defender sus posiciones con algo más que incomodidad e insultos, y el de comprender que, desde la crítica, se alza un espejo en el cual no se refleja solamente el rostro de los enjuiciados, sino también la faz de quien los juzga, dejando a la vista sus propias carencias y sus incapacidades.

Es en atención a todo ello que hacemos pública esta declaración, exigiendo a la revista *tablas* que la publique en las mismas páginas donde aparecieron los párrafos que la provocan, a fin de transparentar nuestro ánimo en defensa de un diálogo auténtico, donde la frase hiriente o punzante no quede como única expresión del rol que el crítico debe jugar en su contexto. Regresando ahora mismo de la VII edición de este Taller, donde hemos encontrado espectáculos que ganaron elogios y otros que se encuentran en una fase aún muy endeble de su posible desarrollo, creemos necesaria no solo la existencia de este evento, sino de otros que, en diversos puntos de nuestra geografía, ayuden a la creación teatral como un gesto que implique las responsabilidades de todos, de las generaciones todas que forman hoy el panorama teatral cubano, desde la voluntad ética y de participación que, desde las aulas del ISA, quisieron inculcarnos nuestros mejores maestros. (**Norge Espinosa Mendoza**)

María de los Ángeles Santana

A los noventa y seis años, en La Habana, murió este 8 de febrero María de los Ángeles Santana. Como actriz versátil se desempeñó en el teatro, el cine, la radio y la televisión, y mereció los Premios Nacionales de Teatro en 2001 y de Cine en 2003. Mujer de una gracia y talento indiscutibles, María de los Ángeles nació el 2 de agosto de 1914, y debutó como cantante en los años 30 del pasado siglo, a la vez que alternaba su trabajo con pequeños papeles en películas como *El romance del palmar*, *Mi tía de América*, *Cancionero cubano*, y otras producciones norteamericanas, argentinas y mexicanas.

Compartió escenario con personalidades como Jorge Negrete, Pedro Infante y Mario Moreno (*Cantinflas*), en México, donde fue elogiada por su versatilidad y proyección escénica. También se le recuerda por sus papeles en series como *Los abuelos se rebelan* y *San Nicolás del Peladero*, en la que trabajó durante veinticuatro años ininterrumpidos. Dejó su huella en las tablas en piezas como *Un sorbo de miel*, *Algo no dicho*, *La verbena de la paloma*, *Tía Meim* y *Una casa colonial*, y en el teatro lírico al lado del maestro y compositor Ernesto Lecuona.

Considerada una de las artistas más polifacéticas de su generación, durante sus más de siete décadas de trayectoria profesional fue condecorada con la Medalla Alejo Carpentier y la Orden Félix Varela de Primer Grado, otorgadas por el Consejo de Estado.

Susana Alonso

La actriz y directora teatral cubana Susana Alonso falleció en la madrugada del viernes 8 de abril, en La Habana, a los sesenta y seis años. Iniciada en el teatro en 1961, con un grupo de aficionados, ya en 1967 comenzó a trabajar junto al reconocido director Roberto Blanco, con quien compartió jornadas fundacionales de la escena cubana en el Teatro de

Ensayo Ocuje. Bajo la tutela de Blanco, la actriz comienza a consolidar su vocación y talento. De esta época de Ocuje se le recuerda por su desempeño en *Divinas palabras*, junto a Elsa Gay. Alonso estuvo también en el elenco del espectáculo *De los días de la guerra*, a partir del *Diario de campaña* de José Martí.

Después de algunos años alejada de las tablas, debido a su renuncia como actriz durante el proceso de parametración, Susana Alonso retornó a los escenarios de la mano de Blanco, quien la convirtió en su musa. En 1983, Alonso estuvo entre los fundadores de Teatro Irrumpe y protagonizó la puesta en escena de *Mariana*, exitosa adaptación de Blanco de la *Mariana Pineda* de Federico García Lorca.

Esta mujer, recordada esencialmente por su labor en el teatro como actriz, también escribió y dirigió una versión de *Aire frío*, de Virgilio Piñera, e incursionó en el cine en películas como *Madagascar* (Fernando Pérez, 1994), *Nada* (Juan Carlos Cremata, 2001), y *Miel para Ochún* (Humberto Solás, 2001).

Julio Gómez

El 31 de agosto, en el Baptist Hospital de Miami, falleció el teatrero Julio Gómez. Su nombre está vinculado para siempre a la historia del teatro cubano del siglo pasado. Fundador del Grupo los Doce, fue un pilar importante en el desembarco de nuevas estéticas teatrales en Cuba. Colegas, familiares y amigos se reunieron en la ciudad de Miami para despedirlo. Desde su tierra natal le deseamos que descanse en paz.

A la memoria de Miguel Menéndez, hombre enamorado del arte circense

Cuando un amigo, colega de profesión nos deja por la ley inexorable de la vida, sentimos ese vacío, pero por sobre todas las cosas recordamos la impronta que su existencia aportó a todos nosotros y, en este caso, a las artes escénicas, a nuestra cultura.

Es el caso de Miguel Menéndez Mariño, quien formara parte de los

primeros graduados de la carrera de Teatrología en el Instituto Superior de Arte en 1981. El primer curso de esta especialidad que comenzara en 1976 lo tuvo entre sus alumnos, junto al ya desaparecido Freddy Artiles y los aún vigentes teatrólogos, críticos y especialistas Vivian Martínez Tabares, Carlos Espinosa, Roberto Gacio y Sonia Isla.

Menéndez trabajaba antes del triunfo revolucionario como empleado bancario. A comienzos de 1960 se vincula a la efervescencia cultural y participa en varios grupos de aficionados al teatro.

Por esa época lo vimos en la puesta de *Lila, la mariposa* representando a Marino, el joven protagonista, bajo la dirección de Miguel Ponce. Pronto comenzó su afán de superación formando parte del legendario curso para instructores de arte, ofrecido en el Hotel Habana Libre, primigenio eslabón de instituciones similares creadas en nuestro país con posterioridad.

Muchas fueron las labores desplegadas con modestia por Miguelito. La asistencia de dirección, jefatura de escena en diversos colectivos, como en el Teatro Político Bertolt Brecht y el Teatro del Tercer Mundo.

En la década del setenta inició y culminó en la Universidad de La Habana la Licenciatura en Historia del Arte junto a su compañera de toda la vida, la musicóloga y profesora Miriam Villa. Y a finales de los setenta la ya citada carrera de Teatrología.

Ya por entonces laboraba como especialista en el Circo Nacional de Cuba y es por eso que su tesis de graduación versó sobre la historia del circo en Cuba, que varios años después fue publicada por la Editorial Tablas-Alarcos. También organizó eventos teóricos sobre circo en colaboración con la UNEAC.

En el circo fungió como asesor, guionista, profesor de payasos y actuación, además contribuyó a la creación de números en otras especialidades. Acompañó al circo cubano por Canadá, América Central y Europa.

Puede caracterizarse como un hombre jovial, alegre, simpático, ocu-

rrente, sin dejar a un lado el rigor y la dedicación para sus estudios y profesión.

Rodeado siempre de amigos y alumnos agradecidos por su enseñanza, Miguel siempre estuvo al tanto del acontecer teatral cubano y preocupado por estar al día acerca de las nuevas tendencias escénicas.

Escribió varios artículos acerca del arte circense y se hallaba orgulloso de los múltiples premios y reconocimientos que este género del espectáculo ha obtenido en Cuba y en el extranjero, gracias a la enorme preocupación que por su desarrollo ha desplegado el Estado y sobre todo el Ministerio de Cultura.

En los últimos años padeció de insuficiencia en la visión y otros achaques de salud, que lo condujeron al infarto cardiaco fulminante ocurrido el 29 de abril de este 2011 a los setenta y tres años de edad.

El eterno recuerdo de todos los que fuimos sus compañeros de aula, sus colegas, de sus alumnos y de sus amigos. Especialmente de aquellos que aprendimos junto a él los secretos del payaso, considerado como un actor especializado en técnicas del *clown* y del humor circense, siempre estará presente cuando se mencione su nombre y se evoque su quehacer artístico, su entrega sin límites al arte de las pistas, con sus magos, acróbatas y el vibrante fulgor que le es propio. (Roberto Gacio)

desde San Ignacio 166

Apenas comienza el año y también lo hacen los viajes de la Casa Editorial Tablas-Alarcos, con nuevos y viejos volúmenes de nuestras colecciones. Es Santa Clara quien nos invita a la tercera edición del Festival Magdalena sin Fronteras, el más importante evento pedagógico que tiene lugar en el país desde su primera convocatoria en el invierno de 2005, y al cual le dedicamos un *dossier* en este mismo número. Fue así como del sábado 8 al martes 18 de enero miembros de nuestro equipo participaron en las distintas actividades, especialmente a partir de la invitación que su organizadora, Roxana Pineda, hiciera a tres jóvenes teatristas relacionadas con el proyecto Tubo de Ensayo: Yohayna Hernández, coordinadora general; Alesandra Santiesteban, dramaturga; y Amarilis Pérez Vera, teatróloga y directora, quienes compartieron su pequeña experiencia con todos los presentes. Además presentamos la *tablas* 1/08, que recoge en un *dossier* la experiencia antecedente del Magdalena, y libros como *Piedras de agua*, de Julia Varley, quien nos honró con su presencia durante las intensas jornadas que conformaron el programa del evento; *Desdramatizándome*, de Nara Mansur, así como dos nuevos títulos de Ediciones Alarcos: *Comedia, teoría y público en la Grecia Clásica*, de Elina Miranda Cancela, y *Teoría y práctica del teatro* (vol. II), de Santiago García, valiosos aportes al universo teórico del teatro y su historia.

Una de las alegrías que nos trajo el nuevo año fue la entrega, el viernes 20 de enero, en el Centro Cultural Dulce María Loynaz, del Premio de la Crítica Literaria 2009 a *Igba Layé*, de René Fernández Santana. Este volumen de Ediciones Alarcos, perteneciente a la colección «Aire frío», se situó entre los mejores diez títulos que cada año jerarquiza el Instituto Cubano del Libro. *Igba Layé* recoge parte de la extensa producción dramática de René Fernández Santana, Premio Nacional de Teatro 2008, autor, director, pedagogo y promotor que ha dedicado su vida al teatro de títeres en Cuba desde Matanzas y su Teatro Pupalote. Con dicho premio Ediciones Alarcos obtiene su cuarto reconocimiento de este calibre y pone así feliz punto final a las celebraciones por sus diez años de fundación. Antes lo habían recibido *El zapato sucio*, de Amado del Pino, *Calzar el coturno americano*, de Elina Miranda Cancela, y *Liz*, de Reinaldo Montero.

El 3 de febrero nuestro director, Omar Valiño Cedré, participaba en el Coloquio homenaje a Antón Arrufat que organizara la recién inaugurada Casa de la Memoria Escénica, mientras entre los días 10 y 13 llegábamos al Festival del Monólogo Cubano, en la ciudad de Cienfuegos, con nuestras habituales presentaciones de publicaciones a cargo de KarinaPino Gallardo y Omar Valiño.

Ser parte de una Feria diferente fue la propuesta que tuvimos durante la 20 FERIA Internacional del Libro de La Habana, y para ello tomamos como punto de encuentro la sede de la agrupación teatral El Ciervo Encantado, que ce-

lebra este año su quinceavo aniversario. La esquina de 5ta y D, en El Vedado, acogió cada tarde, a partir de las 4 p.m., presentaciones de novedades como *Obras escogidas* (vol. III), de Eugenio Barba; *Obras* (vol. III), de Thomas Bernhard; *Dramaturgia de la Revolución* (Vol. I); *Siempre la danza, su paso breve...*, de Ramiro Guerra; y *Monólogos en el Teatro Terry*, antología que recoge diez obras presentadas durante dicho Festival en anteriores ediciones. También estaban a disposición del público otros títulos de Alarcos, ejemplares de la revista *tablas*, y diversos volúmenes del universo de las artes escénicas provenientes de otros sellos editoriales. En otro intento por poner a circular nuestra revista, se hicieron presentaciones digitales del número anuario de 2009 y de los tres primeros de 2010, disponibles además para la descarga desde nuestro sitio web.

El programa de la Casa Editorial se completó con un espacio teórico, en el que contamos con la participación de Enrique Lanz y Yanisbel Victoria Martínez, quienes mostraron importantes materiales sobre el proceso de confección de los títeres de *El retablo de maese Pedro*, de Manuel de Falla, y los títeres tradicionales de Mali y Tailandia, desconocidos por nuestro público en general. El diálogo entre Gerty Dambury, dramaturga guadalupeña, y Vivian Martínez Tabares, jefa del Departamento de Teatro de la Casa de las Américas, descubrió otra zona del teatro caribeño. Los fines de semana, en la noche, el público pudo disfrutar de dos excelentes espectáculos del panorama actual del teatro cubano: *Visiones de la cubanosofía*, de El Ciervo Encanado, y *iAy, mi amor!*, de Teatro El Público.

Sin embargo, a pesar de nuestros esfuerzos y reiteradas invitaciones, asistió muy poco público especializado. La heterogeneidad de las actividades ofrecidas y la importancia de muchas de ellas no bastaron para que entre nosotros estuvieran críticos, directores, actores, profesores, estudiantes y especialistas. No obstante, la presencia de unos pocos valió la pena.

Después de la Feria el siguiente destino de nuestro equipo de trabajo fue Guantánamo, con la participación de nuestro director Omar Valiño y Dianelis Diéguez la O en la XXI Cruzada Teatral Guantánamo-Baracoa, adonde llevamos siete de los ocho nuevos títulos de Ediciones Alarcos previstos para la Feria; mientras, durante marzo, Yohayna Hernández estaría en la V Edición de la Biental Internacional de Dramaturgia Femenina en Santiago de Cuba, Alessandra Santiesteban en la Semana de Autor en Stuttgart, Alemania, y Amarilis Pérez Vera en la VI Jornada Nacional de Teatro Callejero, así como en las actividades realizadas a propósito del Día Mundial del Títere en Matanzas. Así mismo celebramos los setenta años del actor y teatrólogo Roberto Gacio y los veinte de Teatro El Público con publicaciones en el boletín *el tándem*.

En saludo al 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, realizamos otras presentaciones de libros en la Casona de Línea, el viernes 25 de marzo, a las 4:00 p.m. Unos días después estuvimos en la XV Conferencia Científica del ISA, entre el 28 y el 30, donde participamos en uno de los paneles, comentando los estrechos vínculos entre nuestra Casa Editorial y la actividad docente del Instituto, no solo por las publicaciones, necesario material de estudio de los alumnos, sino también por la parte activa que estos tienen dentro de proyectos como Tubo de Ensayo. Precisamente el día 30, en la biblioteca del ISA, presentamos el «paquete 2011», al que se sumó *Diez obras escogidas*, de Rodrigo García, volumen que recoge una parte de los textos de este autor y director argentino.

En abril otra vez estábamos en el ISA, como parte del Festival de las Artes, donde el equipo formó parte de los paneles y las distintas actividades celebradas allí, algunas de las cuales se reseñan en la sección «En tablillas». Abril ha sido también motivo para celebrar el Día Mundial de la Danza, los cincuenta años del Odin Teatret y los quince de El Ciervo Encantado, con publicaciones en el *tándem* y en nuestra web.

Durante el mes de mayo nuestra Casa apoyó el programa de Tubo de Ensayo # 2, Santa Clara, 2011, a donde llevamos las más recientes publicaciones de nuestro sello editorial y el esperadísimo número anuario de 2009. Hacia finales del propio mayo, en el Café Brecht, homenajeamos a José Milián, Premio Nacional de Teatro 2008, por sus cincuenta años de vida artística. En este espacio se presentó *Virgiliando*, volumen del propio Milián, donde se reúnen memorias del autor durante su amistad con Virgilio Piñera. También allí presentamos el anuario de 2009.

Con la presentación de los números 1 y 2 de 2010 el viernes 1 de julio dimos feliz bienvenida al verano de 2011. Fue una típica actividad veraniega, en medio de unos de los días más largos del año. El patio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) acogió a nuestro equipo y a más de ciento veinte personas que asistieron para acompañar a *tablas*.

La Dra. Vivian Martínez Tabares, profesora del ISA, jefa del Departamento de Teatro de Casa de las Américas y directora de su revista *Conjunto*, analizó con profundidad, en su presentación, el contenido y el sentido de ambos volúmenes.

A fines del verano, también en el patio del CNAE, la crítica y periodista Maité Hernández-Lorenzo presentó el número 3 de 2010. Aprovechamos en el acto para anunciar que *tablas* ha subido su tirada a cuatro mil ejemplares, con lo que esperamos cubrir su demanda. A lo largo del verano este paquete de revistas estuvo, entre otros sitios del país, en Santiago, con la Fiesta del Fuego, y en Holguín, con la reapertura del Teatro Eddy Suñol y la acción comunitaria La Trepada.

Septiembre se vio coronado por la presentación del número 4 de 2010 de nuestra revista, con el cual revertimos dos años de atraso poligráfico. Pero además la Casa Editorial fue reconocida con invitaciones de varias instituciones cubanas y extranjeras para participar en eventos tales como el Seminario Académico Internacional Los 10 del XXI. España y Cuba: diálogos culturales, organizado entre las universidades de La Habana y Zaragoza, donde expusimos nuestros criterios sobre la primera década del siglo XXI en el teatro cubano durante el panel «Cuba y España: miradas escénicas». Por los cincuenta años del Teatro Mella participamos allí en el coloquio «Los escenarios imprescindibles del Teatro Mella para el teatro cubano: evocaciones», cuyo colofón resultó nuestra presentación de *Dramaturgia de la Revolución* (vol. 1), de Ediciones Alarcos. En la librería Fayad Jamís protagonizamos el espacio Entre Colecciones, dedicado a «Aire frío» justo en el mes en que Ediciones Alarcos cumple once años de nacida con el título príncipe de la misma: *El baile*, de Abelardo Estorino. En la Casa de las Américas, que organizó junto a la Sociedad General de Autores y Editores el II Taller de Producción y Gestión Cultural, mostramos la experiencia acumulada en esta esfera en la mesa «Retos y posibilidades de la gestión cultural en Cuba». Al evento de teatro para niños Tunita, en Las Tunas, nos fuimos con las producciones editoriales más recientes, a la par que aceptábamos la invitación del Centro Cultural Dulce María Loynaz para coordinar una sesión de su espacio habitual «Ciclos en Movimiento», con las intervenciones de Roberto Gacio, Armando Morales y Julio César Ramírez, en torno a la vida sobre las tablas de la literatura dramática nacional, que concluyó también con la venta de *Dramaturgia de la Revolución* (vol. 1). Al concluir septiembre participamos en la Semana de la Crítica de Cienfuegos, donde hemos sido habituales.

En octubre estuvimos en dos eventos mexicanos: uno en la capital azteca, donde otra vez colocamos nuestro stand en la Feria Internacional del Libro Teatral. Luego, en el Festival Internacional de Teatro de Mazatlán: Escena Mazatlán 2011, en la capital del estado de Sinaloa. El 21 de octubre compartimos ideas y publicaciones con estudiantes y profesores de la Escuela Nacional de Arte, y en la tarde asistimos a la entrega del Premio de la Crítica Literaria 2010, dedicado a *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*, de Nara Mansur. Es el quinto galardón de esta naturaleza que obtiene Ediciones Alarcos en sus once años. El día 17 comenzamos el taller de diseño escénico impartido por la artista alemana Hella Prokoph, como preámbulo del Festival de Teatro de La Habana, donde coordinamos, como es habitual, los eventos teóricos y pedagógicos que se abren el 28 de octubre y sobre los cuales ampliaremos en nuestra próxima entrega. *tablas* continúa trabajando, asimismo, en nuevos productos y acciones para saludar el arribo de nuestra publicación a sus tres décadas de vida.

Héctor, domador de caballos

Lilianne Lugo

Entre los muchos epítetos atribuidos a Héctor, el héroe troyano de la *Iliada*, dos me parecen sumamente hermosos, y sin duda aplicables a ese otro Héctor cuyo deceso el pasado 6 de abril *tablas* lamenta hoy: el hijo querido, el domador de caballos, Héctor Quintero. Nuestro Héctor, ese habanero nacido en 1942, procuró durante toda su vida domar (y lo consiguió con creces) esos misteriosos corceles de la creación artística, briosos ejemplares que se resisten a ser fijados por cualquiera que no sea el predilecto de los dioses.

Con su nombre de héroe, Héctor conquistó infinitos territorios. Territorios cercados por miedos, prejuicios, soledades, territorios cuyos muros cayeron con las recurrentes situaciones de su dramaturgia, con su humor inigualable, con el ritmo y la vivacidad de sus diálogos, con la magia de sus mejores creaciones.

La lista de sus obras como escritor es extensísima, y abarca piezas teatrales, guiones para radio y televisión, originales y adaptaciones. Pero además de dramaturgo, Quintero fue director, actor, cantante, locutor, investigador, crítico, compositor musical, narrador de cine y TV, conductor; Héctor fue más que un «hombre orquesta». Y a eso se suma una labor mucho menos artística, mucho menos reconocida por el público, como funcionario, como dirigente, organizador. Fundador y líder durante doce años del Teatro Musical de La Habana; por tres años vicepresidente de la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC); director por dos años del Centro de Teatro y Danza de La Habana, presidente del Centro Cubano del ITI (Instituto Internacional del Teatro, por sus siglas en inglés) de la UNESCO.

Su labor en el teatro musical, aunque todavía insuficientemente estudiada, perdura en el recuerdo de sus espectadores más fieles. Sus grandes textos, *Contigo pan y cebolla* y *El premio flaco*, son piezas insoslayables de la historia de la dramaturgia cubana, del teatro cubano, y ade-

más son parte de ese acervo intangible que es la memoria colectiva. Y es que Héctor tenía el don que a muy pocos artistas les es concedido, el gusto del público. Su público amaba su obra, una obra que sin caer en lo populachero, en lo *kitsch*, movía los resortes de la realidad para presentarla sintetizada, con ese poder envidiable para mezclar comedia y tragedia bajo un mismo signo, para crear personajes que se convirtieron en símbolos inolvidables justamente porque formaban parte del alma de la gente, de ese espíritu del tiempo que muchos persiguen y solo unos pocos logran atrapar.

Sus premios y reconocimientos son incontables, como la lista de representaciones, publicaciones y traducciones de sus obras, quizás muchos lo recuerden como el Premio Nacional de Teatro 2004, quizás muchos desconozcan la amplitud de miras, el talento y rigor que le habitaba. Al repasar una vida tan intensa, al admirar el volumen y calidad de tantos años de trabajo, solo podemos apreciar la voluntad inmensa, la infinita capacidad de trabajo, la organización e inteligencia que supieron rectorar su mente para hacer todo aquello que hoy nos ha quedado.

Hoy Héctor no está entre nosotros. Solo Dios sabe dónde habita ahora, en qué secreto rincón de un teatro mira alguna función más o menos buena, a qué amigos le cuenta sus pareceres, qué nueva o vieja fábula juega a construir. Desde ese presente donde ya no le veremos, donde ya no escucharemos su hermosa voz, esa voz que fue cuerpo para tantos programas televisivos, documentales, galas, *tablas* se despide de él, deseándole un buen viaje en ese largo camino donde probablemente nos reencontremos. Este número abre con sus palabras de elogio a otro Premio Nacional, Nelson Dorr, y cierra con la lamentable noticia de su deceso. El teatro cubano ha perdido uno de sus grandes nombres; la comedia cubana, una de sus más emblemáticas figuras; el público cubano, uno de sus hijos predilectos. Descansa en paz, Héctor Quintero.



anuario 2011

Elogio a Nelson Dorr

Alicia Alonso. Nueve décadas de gloria

Nuevos Horizontes del Magdalena

Escenarios poscatástrofe: filosofía escénica del desastre

Alrededor de Berta: 80 luces

Máscaras y misterios: la dramaturgia del actor en el Teatro Buendía

Adentros de la Danza

El teatro posdramático: una introducción

De la crisis del drama al teatro posdramático

Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres

Adonde van los ríos

Libreto 90: María Laura Germán Aguiar

El arte del monólogo

La palabra en el abismo

Adiós a Cuba

Libreto 91: Luis Enrique Valdés Duarte

Estoy atrapado en mi ideografía

Para acabar con el juicio de la historia. Cuatro hipótesis lógicas para pensar las relaciones entre artes escénicas y política en la época de las democracias. Un ensayo inacabado

Roberto Gacio: un testigo de muy buena memoria

Apuntes en la intersección llamada Teatro: Bertolt Brecht y Vicente Revuelta

El actor y el espacio hacia una nueva documentación de la realidad en la escena de Carlos Celdrán y Argos Teatro. Entre Chamaco y Talco

Héctor, domador de caballos