

Revista Cubana
de Artes Escénicas

Tablas



Premios Nacionales de danza y teatro / La crítica teatral al ruedo / Teatro & pandemia / Danza cubana en el siglo XXI
Libreto 118 CUARENTENA de Ulises Rodríguez Febles / Libreto 119 EL ALMUERZO DE LA ABUELA de Blanca Felipe





FOTO: CORTESÍA DE RUBÉN DARÍO SALAZAR

**PREMIO NACIONAL DE
TEATRO 2020**

**RUBÉN DARÍO SALAZAR
ZENÉN CALERO MEDINA**

UN PREMIO NACIONAL CON COLORES DE RETABLO*

NORGE ESPINOSA

TRAS UN INTENSO FOGUEO DE CRITERIOS, OPINIONES, DEBATES, intercambios acalorados y otros más razonados, ya puede proclamarse el Premio Nacional de Teatro 2020. No uno sino dos ganadores son los que en esta ocasión aparecen en esta noticia: el diseñador Zenén Calero Medina y el director, actor, dramaturgo e investigador Rubén Darío Salazar. Ellos son el alma y el corazón de Teatro de Las Estaciones, la agrupación líder del arte de la figura animada en nuestro país.

Cuando fundaron esa agrupación, en el verano de 1994, se propusieron recombinar todo lo aprendido bajo la égida de sus maestros y lo que habían compartido en Teatro Pupalote, donde René Fernández los encaminó hacia la visión y las potencialidades del títere, de la interacción de su presencia con el actor, con las múltiples variables de libertad que este arte milenario posee como un tesoro. No se limitaron a eso: convirtieron a Teatro de Las Estaciones en un laboratorio permanente de trabajo sobre la escena y a favor de ella, retomando los lazos a veces casi perdidos de los gestores de esa expresión en nuestro país.

El empeño investigativo y de rescate acerca de los hermanos Camejo y Pepe Carril, máximos nombres de dicha tradición en Cuba, se entiende no solo como arqueología sino como una proyección vital de lo que, desde el Teatro Nacional de Guíñol, aquel trío espléndido consiguió con montajes como *El sueño de Pelusín*, *La caja de los juguetes* o el *Don Juan Tenorio e Ibeyi añá*.

El repertorio de Teatro de Las Estaciones no es una lista formal de títulos, sino la muestra de una progresión que va acumulando el abordaje de técnicas, formatos, y avanzando hacia una línea, como poética, donde la fusión del trabajo de diseño con la puesta en escena y sus desafíos deviene ejemplar. Desde *Lo que le pasó a Liborio* hasta *Los dos príncipes*, desde *El Guíñol de los Matamoros* hasta *La Virgencita de bronce*; desde *La Caperucita Roja* hasta *Pelusín y los pájaros*; desde *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón* hasta *Canción para estar contigo*, *Alicia en busca del Conejo Blanco*, *El irrepresentable paseo de Buster Keaton...*, Teatro de Las Estaciones ha sido el taller de talentos que ha convocado a actores, actrices, bailarines, coreógrafos, realizadores audiovisuales, diseñadores de la gráfica y de la multimedia, compositores y arreglistas, cantantes de música popular e

* Acta del Premio Nacional de Teatro 2020, tomada de *Cubaescena*.



FOTO: CORTESÍA DE RUBÉN DARÍO SALAZAR

instrumentistas de diversas formaciones. Y ha unido a ello a veteranos y a noveles, y ha gestado exposiciones, conferencias, seminarios, eventos, donde la mano compartida de Rubén Darío Salazar y Zenén Calero deja una huella abierta a nuevas y siempre útiles provocaciones.

Durante estos meses de confinamiento, a raíz de la pandemia que ha limitado tantas acciones, el núcleo de Teatro de Las Estaciones ha seguido dando muestras de vida intensa, fiel a su espíritu, y al del mismo arte titiritero. En la apretada lista de lo mejor de la escena cubana, ya hace mucho que este colectivo se encuentra en lugar destacado. Reconocer a sus líderes es también saludar lo mejor de la escena titiritera de la isla, que por tercera vez, en la historia del Premio Nacional de Teatro, consigue el lauro, entregado anteriormente a René Fernández y al ya fallecido Armando Morales: dos figuras sin las cuales, tampoco, podría entenderse qué significa hoy, en el acervo escénico de nuestro país, lo que representa ante tantos espectadores el Teatro de Las Estaciones, como orgullo de Matanzas, de Cuba y de nuestra cultura.

Son varias las generaciones de niñas y niños, y personas adultas, que han aplaudido esos espectáculos que nacen siempre de una investigación orgánica a partir de las demandas internas del grupo y su diálogo con otros creadores tanto nacionales como extranjeros, y que siempre combaten las convenciones de lo que viene a la mente de muchos cuando se habla de la figura animada. Mediante eventos como el Taller Internacional de Títeres, o el laboreo desde la filial de UNIMA Cuba, Teatro de Las Estaciones ha conseguido estar al día en cuanto a tendencias, intereses, voluntades y preocupaciones que no se circunscriben a lo que aparece en las tablas, sino que va también en pos de conseguir que sus propuestas se articulen con lo que ven, viven, sienten, los integrantes de sus públicos. Eso es también parte de la energía que moviliza a la compañía, respetada en festivales de otras latitudes, y de referencia ineludible cuando del ámbito titiritero se habla en Hispanoamérica.

Felicidades, entonces, a Zenén Calero Medina, dueño de un talento esplendoroso, capaz de unir matices, texturas y búsqueda permanente en pos de una visualidad donde lo dramático siempre consigue protagonismo. Felicidades, entonces, a Rubén Darío Salazar, el matancero por adopción que llegó desde Santiago de Cuba y de las aulas del ISA de la mano de Freddy Artilles y Mayra Navarro para aprender y aprehender todo lo posible en pos de la dignidad del arte titiritero en nuestra Nación.

Imaginarlos juntos, como una pareja que se crece en lo creativo y en su existencia compartida, es también alentador cuando de creación y biografía se trata. No sabe ya uno dónde comienza la pregunta que Zenén responde a Rubén, y viceversa, cuando vemos el estreno más reciente de Teatro de Las Estaciones, y eso nos devuelve a la memoria de los primeros espectáculos que empezaron a imaginar juntos. Es un premio, este, para el arte de los retablos en Cuba. Para el arte de la escena nacional. Para la isla, y que saludarán los que, en otros lugares y en otras capitales del mapa, han sido testigos del fervor, la intensidad, la agudeza y el compromiso con el cual los líderes de esta compañía, asentada tan cerca del río San Juan, han soñado un retablo cubano que se parece al mundo.



FOTO: CORTESÍA DE RUBÉN DARÍO SALAZAR

DANZA 2020, SEGUIR DANZANDO

*...la danza puede ser el idioma perdido de unos dioses,
la señal arrojada a la noche desde un faro hundido en el infierno,
la invitación a rugir de protesta y de odio contra el acabamiento humano,
la llamada al disfrute de placeres absolutamente baldíos, pero gratos por ello,
la plegaria burlona ante ídolos que perdieron todo su poder,
y son ahora piedrecillas azotadas por la danza...*

GASTÓN BAQUERO

«Rapsodia para el baile flamenco», 1966

NOEL BONILLA-CHONGO

SEGUIR DANZANDO, AHÍ ESTÁ EL QUID PARA DEVOLVER

una y otra vez al cuerpo esos variados modos de fabular y reinventar maneras de converger en torno al baile y su pensamiento. Hacer que el conocimiento (discernimiento y comprensión) en nuestra mirada múltiple al arte danzario, dialogue con el accionar poético que hoy por hoy (después de esa danza que nos ha quitado la pandemia) nos hará capaces de reconfigurar, es un deber. Aquellas perspectivas sostenidas alrededor de la danza y la gestión institucional asociada a ella, emprenderán rutas otras a partir de este tiempo vivido a destiempo. ¿Cómo puedo en la danza moldear la materia sin materia?

2020, con tu feroz paso el goce se aquieta y nuestra danza explora escenarios distintos. Desde el confinamiento a que nos ha transferido la Covid-19 y sus sacrificios, la memoria, la reflexión, el oportuno repaso en el quehacer de importantes figuras en la danza cubana, ha venido como feliz reconocimiento. En consecuencia, nuestro Abril en Danza rebasó el tradicional cauce, haciendo que la fiesta coartara sus celebraciones. Aun así, el jurado convocado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas para elegir al Premio Nacional de Danza en este año, después de evaluar las propuestas recibidas, reconoció la trayectoria ejemplar de fundamentales creadores. La maîtresse Laura Alonso, directora del Centro Prodanza, el diseñador y Premio Nacional de Teatro Eduardo Arrocha, el coreógrafo y director artístico Andrés Gutiérrez; artistas con una fulgurante trayectoria dentro de los mejores momentos creativos de la escena y cultura

cubanas que, en el presente, siguen apostando desde el franco compromiso. Por otra parte, el bailarín Johannes García, director de la Compañía de Danzas Tradicionales de Cuba JJ, también nominado, fue electo por unanimidad como el Premio Nacional de Danza 2020.

García, tal como asegura el acta del jurado, ha desarrollado una larga e importante carrera dentro del panorama de la danza cubana. Procedía del movimiento de artistas aficionados cuando ingresa al Conjunto Folklórico Nacional de Cuba en 1961. No se ha detenido y en la actualidad, su impronta como bailarín de altas cualidades, coreógrafo, maestro, gestor y fundador de muchos proyectos (compañías, festivales, eventos) viste de gala. Distinciones nacionales e internacionales validan sus tránsitos de consagración y éxitos.

Johannes García Fernández es de esas voces que lideran atendibles criterios sobre la creación en la danza folclórica, desde esa visión tan necesaria de artificio escénico. Su hacer en ese sentido nos permite insistir en cuestiones de impostergable ocupación: ¿cómo, desde la danza, podemos todas y todos quienes a ella nos dedicamos ajustar nuestros *modus operandi* para que la

investigación sea vector conductual de la creación? ¿Qué herramientas usar para entender, después de tantos años de estudio y práctica, la coreografía escénica como zona activa productora de conocimiento y “criticalidad”?

Sí, hoy, mientras advertimos un mundo en creciente mutación, escapes, migraciones, zozobras y muertes, al punto de transformar el orden civilizatorio de las cosas y las nociones del arte y la cultura, debe la danza ser convite al amor y perpetuidad de nuestra especie. Hoy, cuando las nociones de lo corporal, lo danzable, lo escénico, lo folclórico, subvierten el valor de la fatigada idea externa de la danza, en reivindicación progresiva de sus dispositivos internos de elocuencia, cuando el aislamiento social y físico fragilizan la «erectilidad» de los cuerpos danzantes, ¿acaso, no se hace necesario nuevas alianzas y transacciones?

Danza, en estos interminables días y noches de pandémico desasosiego, ¿qué hacer con tu irrenunciable motilidad? ¿Cómo tenerte al salir de este *impasse*? ¿Cómo hacer legible que la creación coreográfica no dejará de ser un problema todavía a resolver? ¿Cómo devolver una y otra vez al cuerpo la certeza de ser «invitación a rugir de protesta y de odio contra el acabamiento humano?».

Si hoy el antojo de los círculos vitales, la ingenuidad, la erosión y los tránsitos de la vida nos sigue substrayendo el goce del cuerpo en sus maneras de apropiarse del espacio escénico, el sudar del *partenaire*, la cercanía y el agarre del bailarín y, también, del espectador vecino entonces, como suerte de «piedrecillas azotadas», refugiémonos en la cavilación para que esa danza que se teoriza se transforme en danza objeto para el pensamiento.

Al otro lado de la incertidumbre de este lapso 2020, marchemos por un baile más comprometido con el creador y su tiempo. Instante donde el movimiento se alza por la coexistencia de formas, estilos y técnicas, al punto de fusionarlas sin demarcaciones aparentes. Mucho de ello hay en los aportes de Laura, Arrocha, Andrés y Johannes a la danza cubana toda, entretanto: ¡felicitémosles!

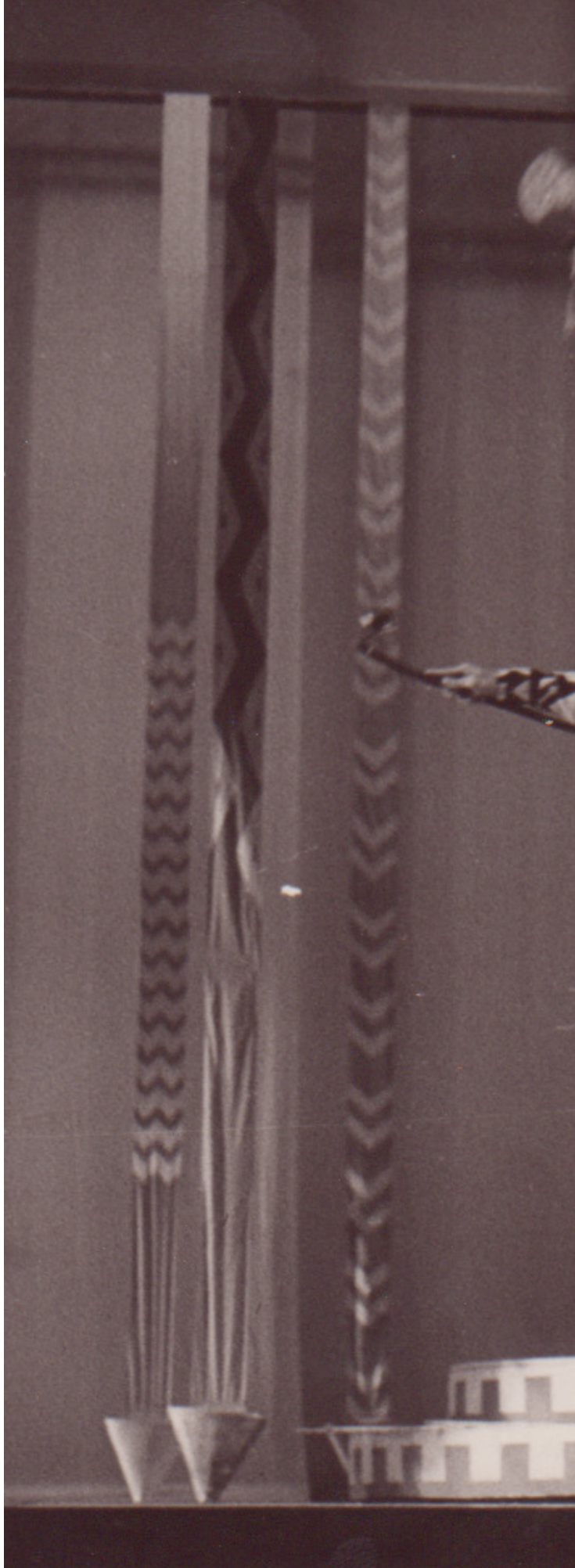




FOTO: ARCHIVO PERSONAL DE JOHANNES GARCÍA

EDITORIAL

2020 es ya y será durante muchas generaciones un año de sino indeleble. A puro vuelo de pájaro, era el año de las Olimpiadas en Tokio, para los teatristas cubanos era el año de Camagüey, para la Casa Editorial Tablas-Alarcos, un aniversario cerrado.

Los primeros veinte años como editorial se celebrarían por toda Cuba con presentaciones, talleres de la crítica en plazas usuales y otras nuevas. Un año para halagar a nuestro catálogo de autores que tuvo su inicio y casi única acción durante la Feria Internacional del Libro de La Habana, en la Casona de Línea, nuestra subsede y segunda casa de Tablas-Alarcos.

De ahí que la presente entrega sea concebida como un anuario donde compartimos con los lectores parte de lo que estuvo ocurriendo en aquellas jornadas de febrero, justo antes de que la vida social del planeta se viera frenada por la pandemia de la covid-19. El teatro, puesto en pausa como muchos otros planes de vida, migró a los espacios virtuales, y el quehacer de *Tablas* se vio abocado también hacia las redes.

Durante este número fuimos acompañados por las voces de los críticos y teatristas que revisitaron su práctica del ejercicio profesional. A ellos se sumaron directores, investigadores, dramaturgos, quienes accedieron a compartir desde su punto de vista los nuevos retos que una pandemia mundial plantea al arte de las tablas; así como danzólogos, coreógrafos y bailarines, que reflexionaron sobre la danza hoy.

Esta entrega sirve también como espacio desde el que hacemos homenaje a los Premios Nacionales de Teatro Rubén Darío Salazar y Zenén Calero, y al Premio Nacional de Danza, el maestro Johannes García.

Se trata de un volumen pensado y hecho a la sazón de los momentos más difíciles del distanciamiento social, un anuario que nos mantuvo vivos durante el encierro y en el que quisimos que nos acompañaran los libretos *Cuarentena* de Ulises Rodríguez Febles y *El almuerzo de la abuela* de Blanca Felipe, dos textos creados a la sombra de esta pandemia que nos plantea nuevos retos.

COLABORADORES NORGE ESPINOSA, poeta, dramaturgo, crítico e investigador teatral / NOEL BONILLA-CHONGO, profesor, crítico y asesor de danza cubano / BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ, profesora y bailarina cubana especializada en danza moderna y folclórica / THAIS GAES, periodista especializada en artes dancarias / YUDARKIS VELOZ SARDUY, editora principal Casa Editorial Tablas-Alarcos / YUNIOR GARCÍA AGUILERA, dramaturgo, actor y director de Trébol Teatro / JUAN GONZÁLEZ FIFFE, actor y director de Teatro Andante / EBERTO GARCÍA ABREU, crítico, docente, investigador y promotor cultural / FEDERICO IRAZÁBAL, crítico e investigador teatral argentino / NARA MANSUR, dramaturga y crítica teatral / DANIA DEL PINO MÁS, teatóloga y profesora de la Universidad de las Artes / YUDD FAVIER, teatóloga y profesora de la Universidad de las Artes / ISABEL CRISTINA LÓPEZ HAMZE, teatóloga y profesora de la Universidad de las Artes / VLADIMIR PERAZA DAUMONT, teatólogo, asesor escénico e investigador / CARLOS ROJAS, crítico escénico e investigador teatral venezolano / PEDRO FRANCO, actor, director artístico y general de Teatro El Portazo / TAIMI DIEGUEZ MALLO, dramaturga, escritora y profesora de la Universidad de las Artes / ULISES RODRÍGUEZ FEBLES, dramaturgo, investigador y director de la Casa de la Memoria Escénica en Matanzas / RUBÉN DARÍO SALAZAR, actor y director de Teatro de las Estaciones / IRENE BORGES LARA, directora y representante de Assitej en Cuba / ERNESTO PARRA, actor y director de Teatro Tuyo / YOSMEL LÓPEZ ORTIZ, actor y director artístico del grupo Teatro Guiñol de Guantánamo / YADIRA GONZÁLEZ LEYVA, actiz y especialista del Circo Nacional de Cuba / ERDUYN MAZA MORGADO, actor, y director general de Teatro La Proa / MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS, teatóloga y creadora escénica / LAURA HERNÁNDEZ, estudiante de 4to. año de Teatología en la Universidad de las Artes / MARILYN GARBAY OQUENDO, teatóloga e investigadora / GRETTEL MOREJÓN, primera bailarina del Ballet Nacional de Cuba / MIGUEL ÁNGEL MUÑOZ AJA, coreógrafo, bailarín y pedagogo especializado en danzas folclóricas mexicanas / JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR, coreógrafo y docente mexicano / ESTHER SUÁREZ DURÁN, dramaturga y escritora.

XX AÑOS TABLAS-ALARCOS	3	Un Premio Nacional con colores de retablo Norge Espinosa
	5	Danza 2020, seguir danzando Noel Bonilla-Chongo
	11	Teatro Nacional de Guíñol hacia nuevos horizontes Indira R. Ruiz
	14	Arará: una aproximación a la obra creativa de Johannes García Fernández Bárbara Balbuena Gutiérrez
	18	Veinte años de Tablas-Alarcos, la medida y el ritmo Yudarkis Veloz Sarduy
	22	Veinte años de dramaturgia a través de Alarcos
	28	Diseñadores y fotógrafos del arte escénico
	34	Morir en la orilla Yunior García Aguilera
	37	Pensar la crítica Juan González Fiffe
	41	Representaciones de la crítica Eberto García Abreu
DIÁLOGOS CON LA CRÍTICA	47	La crítica en sus laberintos Federico Irazábal
	51	Crítica como operación de lectura en la historiografía y la dramaturgia Nara Mansur
	54	Acerca de la crítica hoy: Conversación con Norge Espinosa Indira R. Ruiz
	57	El precio de escribir en primera persona Dania del Pino Más
	61	La Crítica en el «ojo del huracán» Yudd Favier
	64	Crítica a la crítica Isabel Cristina López Hamze
	67	El limbo acrítico danzario Vladimir Peraza Daumont
	72	¿Existe la crítica escénica en la actualidad? Carlos Rojas
	76	Pensamiento en acción Pedro Franco
	LIBRETOS 118-119	80
81		Cuarentena Ulises Rodríguez Febles
109		El almuerzo de la abuela Blanca Felipe Rivero
TEATRO & PANDEMIA	116	Una Casa que no descansa Ulises Rodríguez Febles
	119	Estar vivos es un privilegio que algunos no tuvieron Rubén Darío Salazar
	120	Assitej y los desafíos de un mundo nuevo Irene Borges Lara
	122	Payasos a domicilio Ernesto Parra Un trueque en tiempos de pandemia Yosmel López Ortiz
	123	Circo sin fronteras en tiempos de covid-19 Yadira González Leyva
	124	Teatro La Proa, ni aislado ni confinado Erduyn Maza Morgado
	126	Aguzar el oído con ediciones sinsentido Martha Luisa Hernández Cadenas
	129	¿Teatro virtual? ¡Teatro! Laura Hernández
	133	

ACTUALIZACIONES DE LA DANZA	138	Nunca me gustó bailar mis ballets, conversación con Julio Arozarena Marilyn Garbey Oquendo
	144	Mi maestro Fernando Grettel Morejón
	148	El bailarín no piensa, baila; el intelectual piensa, no baila. ¿Mito o realidad? Miguel Ángel Muñoz Aja
	152	Ban Rarrá: procesos de investigación-creación danzaria Bárbara Balbuena Gutiérrez
	158	Del xx al xxi: coreógrafas en la danza cubana contemporánea Thais Gaes
	164	Siete fotogramas De la Memoria Fragmentada Javier Contreras Villaseñor
	167	EN TABLILLA
	171	OBITUARIO
	173	La rosa eterna de los cubanos Esther Suárez Durán

CASA EDITORIAL TABLAS-ALARCOS

DIRECTORA Ámbar Carralero Díaz

SUBDIRECTORA Doris Ramos González

EDICIONES ALARCOS

EDITORA PRINCIPAL Yudarkis Veloz Sarduy

EDITORES Abel González Melo, Ernesto Fundora, Josefa Quintana Montiel, Taimi Dieguez Mallo, Vitaliana Badía Argüelles, Dania del Pino Más.

DIAGRAMADORAS Ileana Fernández Alfonso, Lisandra Fernández

DISEÑADORAS Marietta Fernández Martín, Idania del Río, Michelle Miyares Hollands, Daniela Portilla Hernández

REVISTA TABLAS

JEFA DE REDACCIÓN Indira R. Ruiz

REDACTORAS Katia Yisel Ricardo, Indira R. Ruiz

EDITORA Yudarkis Veloz Sarduy

CORRECTORA Josefa Quintana Montiel

DIRECTORA DE ARTE Daniela Portilla Hernández

DISEÑO Y COMPOSICIÓN Omar Batista

SECCIÓN «EN TABLILLA» Indira R. Ruiz

CONSEJO EDITORIAL Raquel Carrió, Carlos Celdrán, Roberto Gacio, Fátima Patterson,

Carlos Padrón, Carlos Pérez Peña, Enrique Río Prado, Alberto Sarraín

CONSEJO DE COLABORADORES Noel Bonilla, Norge Espinosa Mendoza, Maité Hernández-Lorenzo, Fernando León Jacomino,

Isabel Cristina López Hamze, Nara Mansur, Lillian Manzor, Reinaldo Montero, Rubén Darío Salazar

TRANSPORTE Rafael Martínez

EN PORTADA, ILUSTRACIÓN Omar Batista

EN CONTRAPORTADA Johannes García / FOTO cortesía del artista

TABLAS, REVISTA CUBANA DE ARTES ESCÉNICAS

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro

DIRECCIÓN Línea y B, El Tándem, Centro Cultural Raquel Revuelta, EL Vedado, Cuba

CORREO ELECTRÓNICO revistatablas@cubarte.cult.cu / casaeditorialtablasalarcos@gmail.com

WEB www.eltandem.cult.cu

TELÉFONO (53)78330226 y (53)78330214

PRECIO 10 pesos mn

ISSN 0864-1374

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.

EL TEATRO NACIONAL DE GUIÑOL HACIA NUEVOS HORIZONTES*

INDIRA R. RUIZ

LA COMUNIDAD ARTÍSTICA Y EN

especial los creadores del teatro de figuras acogieron con sumo regocijo la noticia que circuló en la redes en el verano del año pasado. «Designado Rubén Darío Salazar como Director General del Teatro Guiñol Nacional de Cuba», así podía leerse en varios titulares de medios nacionales, y qué mejor elección para dirigir esta institución que este hombre de empuje sobrado. Además de compartir sus responsabilidades en el Centro Cubano de la UNIMA, la Comisión Internacional UNIMA 3 Américas, el Consejo de Expertos nacional y de la provincia de la Ciudad de Matanzas; ha asumido la dirección artística del Festival Internacional de Títeres de Matanzas (FESTITIM), desde 1994, y la organización y curaduría del Encuentro Internacional Retablo Abierto (EIRA), a partir de 2019. En 2020 fue nombrado, junto al diseñador escénico Zenén Calero, Premio Nacional de Teatro. Rubén es el teatrista incansable que desde hace más de veinticinco años dirige Teatro de Las Estaciones con obras como La caja de juguetes, Federico de noche o Los dos príncipes, por solo mencionar algunos, y desde 2017 es máster en Dirección Artística de la Universidad de las Artes en La Habana. Sobre sus nuevas responsabilidades frente al Guiñol Nacional de Cuba quisimos conversar.

¿En qué estado constructivo se encuentra el Teatro Guiñol en estos momentos? ¿Qué cambios están ocurriendo? Sobre todo sería interesante saber si el público verá algo diferente al entrar al espacio que ha fomentado la imaginación de tantas generaciones.

El Teatro Nacional de Guiñol (TNG), ubicado en el edificio Focsa y fundado en

1963 por los hermanos Camejo y Pepe Carril se encuentra, desde el segundo semestre de 2019, inmerso en una reparación capital necesaria. Salvar esa institución cultural, perteneciente a la historia de las tablas cubanas y pionera en la formación de un teatro para niños y de títeres profesional, es una prioridad del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, junto a la intervención de la Cooperativa No Agropecuaria (CNA) *Con todos y para el bien de todos*, entre otras organizaciones afines implicadas.

El espacio no tendrá variaciones radicales en su estructura original, seguirá contando con una sala teatro, que pasará a nombrarse Carucha Camejo, y que, por supuesto, recibirá mejoras técnicas imprescindibles en el sistema de luces, audio, escenario, tramoya y butacas. Estará la zona de camerinos y locales técnicos completamente remozada; el vestíbulo-galería se llamará Pepe Camejo, la sección de oficinas, que se convertirá en un área que se podrá visitar, pues exhibirá muebles y títeres originales de la compañía fundadora tendrá el nombre de Pepe Carril.

Como novedad, un antiguo almacén adyacente al TNG se convertirá en la sala experimental Armando Morales, equipada lo mismo para realizar representaciones que conferencias, talleres o proyecciones de materiales audiovisuales. Todo estará ambientado con imágenes de las personalidades y de los mejores espectáculos que habitaron el mítico sitio. Esperamos recuperar y mejorar los espacios exteriores en función del público asistente, ahora mismo tomados por cabinas telefónicas que nunca existieron allí y una puerta de acceso a las oficinas de ETECSA que se encuentran en la base del reconocido edificio capitalino.

¿Qué fecha tentativa de reinauguración se está manejando?

No tenemos una fecha fijada todavía. Se avanza y se trabaja seriamente, pero el local está muy dañado, el deterioro se acumuló por años y el espacio, ubicado en un sótano, recibió —y aún recibe— las averías procedentes del edificio superior, donde existen oficinas, comedores, almacenes y centros nocturnos. Se trabaja duro, eso sí, mas no me atrevería a emitir un pronóstico para no ilusionar con falsedades a un público infantil y adulto que está esperando regresar a un teatro querido que

* Entrevista con su Director General y Premio Nacional de Teatro 2020 Rubén Darío Salazar.

ayudó en la formación y esparcimiento de varias generaciones.

¿Cuál sería la composición de la nueva dirección, además de usted como Director General y Yudd Favier como Directora Ejecutiva, qué otras personas se han sumado a esta empresa?

La nueva dirección, además de Yudd Favier, teatróloga e investigadora de los procesos dramáticos en el teatro de figuras y formas animadas, asesora dramática en activo, y de mí, aún se está conformando. No necesitamos ahora mismo una plantilla de personas que todavía no pueden hacer nada, lo más importante es acometer una reparación con calidad. La plantilla la estamos estudiando, pero deberá ser la conformación de especialidades de una institución teatral, técnicos, personal de sala, administrativos y profesionales de la comunicación.

A partir de su apertura, ¿qué líneas de trabajo se desarrollarán —o ya se están desarrollando—, ¿alianzas con eventos existentes, creación de eventos propios...? ¿Cómo será la programación? ¿Qué criterios de selección se tendrá para la misma? ¿Habrá una compañía con sede acá?

No puedo separar de la dirección general del Teatro Nacional de Guíñol en su nueva etapa al hombre inquieto que soy, vinculado a casi todos los eventos ligados a los títeres en el país e incluso a algunos fuera de nuestras fronteras. He llegado aquí por el que fui antes y soy todavía: un estudiante y enamorado de la profesión titiritera con plena actividad desde el Teatro de Las Estaciones. Estuve vinculado por años mediante el trabajo o la amistad con las principales figuras del TNG. Trabajamos juntos, hicimos proyectos, discrepamos, nos pusimos de acuerdo, organizamos conferencias y eventos. Conocer a Carucha Camejo en 2001, traerla a Cuba y restablecer su diálogo con las mismas personas que formó junto a sus colegas, a partir de 1961 por toda la isla, tuvo como colofón el libro *Mito, verdad y retablo: el guíñol de los hermanos Camejo y Pepe Carril*, escrito a cuatro manos con el poeta, dramaturgo y crítico

Norge Espinosa, ganador del Premio de Teatrológica Rine Leal 2009 convocado por la Casa Editorial Tablas-Alarcos y Premio Nacional de la Crítica Literaria en 2012.

No será el nuevo TNG la sede estable de una compañía, será la casa de todas las compañías que puedan ofrecer un trabajo creador de excelencia. La programación estará vinculada los martes y miércoles a apoyar desde las instalaciones a la Escuela Nacional de Títeres y a los estudiosos y curiosos de la manifestación. El jueves será para los montajes técnicos, el viernes para ofrecer funciones vinculadas a los centros pedagógicos y los fines de semana recuperaremos las funciones matutinas y vespertinas. Habrá espacio para el teatro de títeres para adultos, y pondremos en acción para proyectos experimentales la sala adjunta Armando Morales. Habrá mucho más, pero todo está en estudio.

La calidad, la disciplina, el compromiso artístico y ético con la profesión será nuestro criterio de selección de todo lo que se presente en las tablas de esta nueva época del TNG. Así lo hacían los Camejo y Carril cuando invitaban en las vacaciones de verano a las mejores producciones titiriteras de los guíñoles de provincia y así, en cuanto a criterios de calidad, lo haremos ahora, es una responsabilidad mayúscula que el Consejo Nacional de las Artes Escénicas puso en nuestras manos. No será una sede para programar teatro de títeres, sino para programar el mejor teatro de títeres, a la altura de un espacio que representó a nivel nacional e internacional una huella de vanguardia, presentando el mejor teatro de arte para niños y adultos. Recibiremos con tiempo solicitudes y propuestas para analizar y estudiar su aceptación e incluso podremos producir proyectos que encajen en los criterios de realización artística del concepto Teatro Nacional de Guíñol, obras de sonoridad, visualidad, texto y dirección artística con el rigor necesario, para un público que está esperando lo mejor, lo más novedoso e incluso lo desconocido.

Matanzas ha sido bautizada como «la capital del títere en Cuba». ¿Qué relación tendrá TNG con esta ciudad en cuestión de eventos, por ejemplo con el TITIM que se gesta allá?

Es un bautizo que nació con la creación del Taller Internacional de Títeres en Matanzas, en los años noventa del siglo pasado, y con el desarrollo posterior del mismo que generó acciones concretas en la ciudad a favor de la promoción y dignificación de la manifestación titiritera. Parece un nombre grande, incluso algunos periodistas se lo han adjudicado a otras provincias que realizan eventos titiriteros, y ser capital, que es ser cabeza, sitio fundamental, es otra cosa. Hay que reunir agrupaciones punteras en el oficio e incluso contagiar con ese espíritu inquieto a otras agrupaciones, sean de teatro con actores para adultos, danzarias o dedicadas al teatro de calle. Poseer un centro de documentación con materiales de consulta, promover encuentros nacionales e internacionales y diálogos generacionales que desarrollen

el oficio, contar con líderes de la profesión, un museo o una galería al menos especializada en dar a conocer el arte titeril, eventos, escuelas pedagógicas... es mucho más.

La ciudad de los puentes y los ríos siempre ha tenido relación con el TNG. Desde 1962, cuando los líderes de ese conjunto capitalino colaboraron en la formación del Guiñol de Matanzas. A partir de entonces se construyó un puente que por cercanía o afinidades estéticas y conceptuales jamás se rompió, ni aún en los momentos críticos de los años setenta. El TITIM, que a partir de 2020 pasará a nombrarse FESTITIM (Festitaller Internacional de Títeres de Matanzas), siempre contó con el TNG. Mientras la instalación se mantuvo abierta y con los detalles técnicos requeridos por las compañías invitadas, fue una subsección activa. Sus personalidades y espectáculos más importantes pasaron por los escenarios yumurinos. No es ahora diferente, no tiene por qué serlo ni lo será.

Puntos fuertes y débiles del teatro para niños y de títeres en Cuba ahora mismo. ¿Cómo se plantea la nueva dirección del TNG paliar los puntos débiles y apoyar los logros que se pueden constatar?

Puntos fuertes y débiles existen no solo en el teatro para niños, sino en todas las artes, en todas las acciones donde el hombre pone sus manos, en la geografía, en la naturaleza, en las sociedades... El TNG no pretende ser un doctor curallotodo porque estará dirigido por seres perfectibles. Yo siempre creo que todo lo humano es

perfectible, pero apostará con su proyección de trabajo no precisamente a «paliar», que es sinónimo de encubrir, disimular, disfrazar, mitigar, las alternancias de calidades de una profesión u oficio vivo y cambiante a nivel mundial, sino a ampliar sus horizontes, a consolidar sus posibilidades de desarrollo y superación, a dignificar un arte que es mucho más de lo que uno alcanza a ver y que se imbrica hoy lo mismo con el cine que con la ópera, el ballet o el circo. Los límites del teatro de títeres, hoy reconocido también como teatro de figuras, teatro de formas animadas, teatro visual, se han atomizado delante de nuestros ojos, alcanzando una dimensión otra que tiene que ver con transversalidades, con estéticas contrastadas de una riqueza y proyección infinitas. De todo ello se hará eco el trabajo que llevaremos a cabo en el Teatro Nacional de Guiñol.

¿Qué nuevos retos plantea para su trabajo como creador y director de una agrupación y de un Teatro Nacional el ser merecedor, junto a Zenén Calero, del Premio Nacional de Teatro en este año 2020?

Vivimos un reto cotidiano. Un lance diario que va de lo humano a lo profesional. ¿Qué aporta uno desde su oficio a los demás? ¿Por qué decidimos dedicarnos al teatro y no a otra labor? Son preguntas que van y vienen por mi cabeza hace más de treinta años. Quiero que lo que hago sirva, no solo a la liberación de mi creatividad personal, quiero que funcione con diversos grupos etarios y sociales. Quiero y necesito ser útil dentro de un sistema que valora a la infancia, y la cuida y ansía dotarla de los valores que conforman la espiritualidad, la ética y hace crecer personas lindas, con una mente amplia y el pecho abierto. Zenén ha sido una figura clave en este empeño, mi cómplice y yo el suyo en todos los proyectos soñados de conjunto, que no solo incluyen al teatro sino también a la literatura, la plástica, la televisión, la pedagogía, la música. Haber obtenido juntos el Premio Nacional de Teatro es una fiesta, como mismo es una felicidad trabajar con él, más allá del privilegio estético, de sus conocimientos y su alma transparente.



FOTO: CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

ARARÁ: UNA APROXIMACIÓN A LA OBRA CREATIVA DE JOHANNES GARCÍA FERNÁNDEZ

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

A VEINTIOCHO AÑOS DE LA FUNDACIÓN DE LA COMPAÑÍA DE Danzas Tradicionales de Cuba JJ, se pueden contar más de doce obras coreográficas en el repertorio vigente de esta agrupación, liderada por el Primer Bailarín y Coreógrafo Johannes García Fernández, quien mereció este año el otorgamiento del Premio Nacional de la Danza 2020. Mucho se ha resaltado dentro del gremio la exquisitez de sus interpretaciones artísticas, a partir del impacto de su presencia escénica y el dominio técnico para la construcción de sus personajes y roles. Bien vale la pena también distinguir a los cincuenta y ocho años de su vida artística, los aportes realizados por este versátil artista en la creación del arte danzario.

Bajo la dirección general y artística de Johannes García, JJ ha marcado su impronta creativa desde un cuidadoso respeto al patrimonio danzario tradicional cubano, sustentando sus proyecciones escénicas a partir de rigurosas investigaciones en los focos culturales del país. En los espectáculos presentados por la compañía durante todos los años de labor profesional se muestran las más variadas expresiones músico-danzarias representativas de la cultura popular, tal es el caso de: *Polirritmia* (1980), *Abakuá* (1994), *Alegoría al mache* (1997), *Música popular* (2004), *Recuerdos de la rumba* (2004), *Gebioso* (2005), *Aquí estamos* (2007), *Casa de vecindad* (2008), *Trilogía* (2009), *Deidades cubanas* (2009), *Afrocubanízate* (2009), *Cimarrón* (2010), *África del Caribe soy* (2011), *La otra rumba de Papá Montero* (2015), y *Arará* (2017).

La obra *Arará* fue estrenada en las vísperas del veinticinco aniversario de la fundación del colectivo en el Teatro Mella, espacio escénico donde coincidentemente realizó la primera función como compañía profesional del Consejo Nacional de las Artes Escénica. Solo el título de la coreografía sedujo la atención del público en general y en particular del gremio folclórico, pues es muy escaso el tratamiento de esta expresión músico-danzaria en las puestas en escena de las agrupaciones folclóricas que no procedan del territorio matancero.

Las danzas y la música arará son muestras de la presencia del legado cultural dahomeyano a nuestro país, específicamente del grupo étnico *ewé fon*, provenientes del antiguo Reino del Dahomey en África occidental, ubicado actualmente al sur de la República de Benín. Aunque desde el siglo XVII se constata su existencia en toda la zona occidental y central del territorio nacional, es en la provincia de Matanzas

(Agramonte, Perico, Jovellanos, Cárdenas y la ciudad de Matanzas) donde hoy se conserva vigente esta herencia de manera más ortodoxa.

La motivación para la creación de *Arará* se remonta a cuando Johannes García transitaba por sus primeras experiencias como bailarín en el Conjunto Folklórico Nacional.

Esta idea ya venía rondando desde hace muchos años, tantos como los primeros meses que nosotros estuvimos en el Folklórico. Mi hermano (Juan García Fernández) hizo una investigación bastante profunda



con dos informantes arará (Pedro Saavedra Díaz y Esteban Vega Bacallao, *Chachá*). Cuando se dio la oportunidad él hizo la obra *Ciclo Arará* con la coreografía de Roberto Espinosa, un solista fundador que realizó un trabajo coreográfico muy importante en el Conjunto. Yo me quedé con ese deseo y ya teniendo mi compañía, me dije ¡Este año voy a montar este espectáculo!, pero tiene que tener una dimensión más contemporánea. Cuando digo más contemporánea me refiero a los efectos técnicos teatrales que se están usando en estos momentos. Mi hermano estuvo de acuerdo, se modificaron varias cosas del guion y nos dimos a la tarea de hacerlo.¹

Es necesario resaltar la importancia que tuvo el estreno de *Ciclo Arará*, pues constituyó la primera obra de danza folclórica que escenificó el ámbito arará en Cuba. Sin embargo, aunque el coreógrafo partió del mismo argumento tradicional de otrora, la versión coreográfica actual es completamente diferente. Aquel primer proceso de investigación-creación sentó las bases para que el creador y el autor continuaran profundizando en la indagación de la mitología arará y su universo simbólico.

Juan García Fernández (asesor folclórico de JJ) y Lázaro Ros (1925-2005) fueron los autores del texto que sirvió

de guion en la construcción de la historia, tomando como fuente un patakín o mito conservado mediante la tradición oral de los practicantes de las Reglas de Ocha y Arará. La idea central de la historia trata del tránsito de Babalú Ayé (oricha «padre de la vida»), desde que fue expulsado de tierras yorubas, hasta su llegada al territorio *ewé fon*, donde es coronado como Dasoyí (vodún de la tierra y del sustento). Este es un ejemplo clave para ilustrar los entretreídos que existen hoy entre ambos cultos en cuanto a su cosmogonía religiosa, dados a partir de acontecimientos históricos en esos dos enclaves africanos colindantes y su posterior proceso de interculturalidad en territorio cubano.

El *leitmotiv* de la historia es, según el autor: «La transmisión del conocimiento. La transmisión oral ha hecho posible que se produjera de uno a otros el aprendizaje, por una parte, del trabajo agrícola y por la otra, el hecho del conocimiento de las hierbas medicinales».²

La estructura coreográfica de *Arará* se ajusta a las obras que generalmente poseen un carácter narrativo, cuya composición básica se organizan en tres secciones fundamentales: el principio o exposición de la idea, el desarrollo, donde acontece el conflicto, y el final, con la solución del problema. El inicio enfoca el contexto de la tierra yoruba en una fiesta colectiva o *wemilere*, que sugiere representar los diferentes fenómenos de la naturaleza a través de los colores y diseños de vestuarios representativos de los orichas Yemayá, Ochún, Oyá y Ogún, pero unificados todos como integrantes del pueblo bajo el ritmo genérico *iyesá* y cantos que anuncian la proximidad de Ikú (la muerte) y el *osogbo* (el mal camino, la tragedia). Babalú Ayé entra en la acción para rápidamente caer enfer-



¹ Johannes García Fernández: entrevista inédita realizada en La Habana, el 24 de septiembre de 2020.

² Ídem.

mo en el piso. Changó lo defiende como hermano de la agresión inhumana, lo cura del mal que lo acoge, le enseña el secreto de las yerbas medicinales, las técnicas para cultivar la tierra y la pesca. Finalmente le muestra el camino para su sobrevivencia en otros enclaves. En la segunda parte, el protagonista llega a tierras arará, donde tiene la oportunidad de ayudar a una población pobre, hambrienta y enferma transmitiendo sus conocimientos ancestrales, razón que causa la prosperidad colectiva. En agradecimiento y veneración es nombrado Dasoyí, proclamado como monarca y se le entrega el cetro del poder Obágugú (rey de los muertos). Como colofón, en medio de una festividad en honor al nuevo jefe y donde acuden los vodunes de los panteones de las aguas terrenales (Mase, Afreketé) y del fuego (Gebioso) para realizar ofrendas y una *wán* (rito de lustración), aparecen pidiendo ayuda los *sabalú* liderados por Alakesa (mendiga), pueblo igualmente contaminado por el hambre, la pobreza y la enfermedad. Dasoyí, junto a todos sus súbditos, aplican la sabiduría colectiva conservada por la comunidad y logran una vez más remediar todos los males. En una frenética danza triunfalista grupal, culmina la coreografía.

La dramaturgia danzaria que subyace en la coreografía es detallada y clara, de manera que el espectador no tenga que depender de las notas del programa de mano para comprender la idea temática de la obra. Se utilizan como recursos dramáticos en vías de lograr contrastes en el ritmo coreográfico, la inspiración solo de cantos y rezos rituales en los momentos de mayor solemnidad; la ejecución de la percusión como único acompañamiento, a manera de jerarquizar una acción específica; la utilización de movimientos, gestos y pantomimas en total silencio o con exclamaciones y alabanzas, en función de crear determinadas expectativas en el auditorio; y la reproducción de toques, cantos y danzas a distintos tiempos musicales, los cuales causan diferentes tipos de impacto en la emoción y la comunicación con el espectador.

Existen distintos momentos de efecto emotivo de alta intensidad durante la obra, así como puntos climáticos en cada una de sus secciones coreográficas que permiten mantener viva la acción escénica durante la hora y quince minutos que alcanza el tiempo de la puesta en escena. Se destacan los momentos que representan celebraciones festivas, donde aparecen mayor cantidad de bailarines en el escenario, se ejecutan diseños espaciales muy dinámicos, y se exponen las características de los personajes que intervienen en el tejido dramático. Tal es el caso del fragmento cuando la aldea arará, luego de la fructificación de las tierras y la adquisición de la salud, con una gran fiesta agradece a Babalú Ayé los conocimientos, técnicas y habilidades transmitidos a sus habitantes, a la vez que lo nombran como su monarca. Otro ejemplo festivo es cuando a Dasoyí, luego de ayudar de igual forma al pueblo *sabalú*, lo exaltan como héroe civilizador.

La dinámica del movimiento danzario folclórico, con la utilización de una amplia gama de pasos y variantes, la riqueza de una gestualidad expresiva impregnada de un fuerte simbolismo ritual, la ejecución técnico-expresiva de los personajes implicados, así como las relaciones que se establecen entre el cuerpo de baile y los solistas, también ofrecen contrastes que evaden la monotonía en la atención del espectador.

Igualmente se aprecian varios recursos escenográficos que apoyan o resaltan cada uno de los mensajes que definen de la puesta en escena: la utilización de bandera con el color simbólico de las divinidades representadas, como el blanco y el rojo de Gebioso; la amplia sombrilla que es símbolo del poder, pues protege a los reyes en la cultura africana de los rayos del sol y las impurezas; el palio armado con tela blanca y sostenido por encima de las cabezas de los iniciados, como imagen de protección y pureza presentes en las ceremonias de consagración; el Obágugú (*págugu* o palo del muerto), cetro que se utiliza en las ceremonias rituales mortuorias para la comunicación con los *eggún* o antepasados; y la conformación del trono escalonado en el centro del escenario, que recuerda los altares de Ocha y Arará donde se ofrecen dádivas, se saludan y congratulan a las divinidades adoradas.

Otro tanto favorable apunta la diversidad del vestuario, sobre todo el cuidado de su contraste para representar dos polos culturales colindantes pero diferentes, así como para la caracterización de los personajes y el contexto en el cual se está desarrollando la acción. Algunos ejemplos están entre los duetos de orichas-vodunes como Changó y Gebioso, donde en el primero prevalece el color rojo sobre el blanco, mientras el segundo es a la inversa. En el caso de Babalú Ayé y Dasoyí, está el oricha con pantalones de saco de yute, el torso desnudo y adornado con yerbas como símbolo de humildad y pobreza; y el vodún coronado como rey arará con un elegante traje ataviado en sus colores simbólicos, chaque-

ta de mangas cortas, cartuchera y corona, símbolo de realeza.

El reparto incluye a ocho personajes principales, entre los cuales se destaca la interpretación del joven bailarín Yunier García Hernández en el protagónico de Babalú Ayé y Dasoyí, Enrique Milá Castro como Changó y Gebioso, Idalmis Cuesta Manzano en Afrequete (vodún del panteón de las aguas), Johanna Ramírez Pons en Negué (Niño), Pablo Rodríguez Collazo en Afimaye (Guía ceremonial), María Caridad Vázquez Pellón en Nanú (Madre), Maidelín Luis López o Yasiela Gómez Rodríguez en Alakesa (vodún que representa a los mendigos) y el cantante Carlos Peky Pérez, como *oguosunjó* (Jefe fiscalizador). El cuerpo de baile está compuesto por veintidós bailarines. En la interpretación artística de todo el colectivo se aprecia una férrea preparación técnico-corporal, dadas en el entrenamiento de las danzas folclóricas cubanas de origen yoruba y *ewé fon*, así como de una técnica especializada para bailarines folclóricos.

Las danzas arará utilizadas en la coreografía proceden de la investigación que se realizó en la década del sesenta por el Conjunto Folklórico Nacional y cuyo principal informante y demostrador fue Pedro Saavedra Díaz (*ojacino*, cantante arará). La versión danzaría proviene de la tradición de las casas templos arará de La Habana (en el Cotorro) y de Matanzas (fundamentalmente del Cabildo Arará Sabalú Espíritu Santo). Justo y Gerardo Pelladito aportaron el conocimiento de la percusión, maestros a los cuales la cultura cubana tiene mucho que agradecer. Este saber se mantiene vigente como contenido de las clases de entrenamiento de folclor, en la Compañía de Danzas Tradicionales de Cuba JJ.

La obra *Arará* de Johannes García Fernández, puede ser una muestra de la versatilidad creativa que demanda las puestas en escena de la danza folclórica a nivel nacional, ante los diversos estilos y vocabularios dancísticos que existen hoy tanto en el patio, como en el contexto internacional.

FOTO: NIKÁ KRAMER



VEINTE AÑOS DE TABLAS-ALARCOS, LA MEDIDA Y EL RITMO

YUDARKIS VELOZ SARDUY

CUANDO PENSÁBAMOS EL ESLOGAN, IDENTIDAD E iniciativas para festejar los veinte años de Ediciones Alarcos, queríamos jugar con la canción de Gardel y la de María Teresa Vera, y a la vez nos resistíamos escuchados en el «¿qué nuevo jugo podríamos sacarle?». Una idea rondó siempre nuestros encuentros: eso sí, un elefante era imprescindible en la campaña, y nos imaginábamos una manada de ellos, con esa cadencia descomunal, llegando a cada uno de los edificios relacionados con las artes escénicas, o amontonados encima de una tela de araña que armaría una especie de trazado de ciudad, porque ninguna metáfora parecía quedarle mejor al trabajo de la Casa Editorial que aquella en la que la resistencia no solo había estado a prueba muchas veces, sino que había sido el soporte de cada una de nuestras acciones.

Celebrábamos el estar muy cerca de llegar a los doscientos títulos, y allí pesaban menos todas las circunstancias en las que no hubo papel, en las que los poligráficos colapsaban, porque nos quedaba la satisfacción de haber logrado libros únicos, de haber conseguido los derechos de autores cotizadísimos ahora mismo a nivel mundial, de haber com-

pilado el teatro cubano de un modo no solo representativo sino cotidiano, acompañándolo en su devenir, propiciando que a la vez que estuvieran poniéndose determinadas piezas, también pudieran leerse en nuestra revista o nuestros libros. Tablas-Alarcos había encontrado la manera de alimentar cada una de sus colecciones, desde aquella premisa en la que su fundador, Omar Valiño, había soñado una editorial para el libro escénico.

Fue en abril del 2000 cuando es nombrado Omar Valiño como director de la revista *Tablas*. Teatrólogo de formación, su pensamiento aupaba darle un nuevo sentido cada vez menos periodístico a la publicación, y así nace en septiembre de ese año el primer número de la Tercera Época de *Tablas* (el segundo de ese año) y *El baile*, título fundacional que no solo se quitaba el sombrero frente al gran Estorino, sino que redondeaba el sueño de fundar un



sello editorial que permitiera hacer del Teatro un género visible también en letra impresa. «Antes del año 2000, los libros de teatro a penas existían, las editoriales que empezaban a recuperarse de la larga crisis de los años noventa tenían el teatro entre relegado y abandonado. La mesa estaba servida para la idea que había propuesto al Consejo Nacional de Artes Escénicas», cuenta Omar Valiño en «El feliz alumbramiento de Tablas-Alarcos», la entrevista que a razón de celebrarse los diez años, en el 2010, le hiciera Dainerys Machado.

Omar Valiño, Adys González de la Rosa, Abel González Melo, Norge Espinosa y Haydée Gutiérrez Grovas, constituyeron ese primer equipo que fue pensando en colecciones, nutriéndose de la experiencia «madre», como le gusta decir a Omar, que ya era la revista. Hoy varios equipos han seguido fundando y perfilando de tal modo que Alarcos cuenta ya con más de sesenta títulos de dramaturgia cubana contemporánea en su colección Aire Frío, casi treinta libros teóricos y de investigación escénica nacional acopiados en La selva oscura, cerca de cuarenta títulos imprescindibles de las artes escénicas de todos los tiempos en Biblioteca de Clásicos, casi veinte de dramaturgia y teoría contemporánea internacional en Escenarios del Mundo, y diez manuales o testimonios de directores y actores que dentro de la colección Cuadernos Tablas redondean algunas de las vertientes editoriales que se propone la Casa.

Agrupando casi cuarenta títulos más, otras colecciones han nacido de la necesidad de ampliar estas vertientes. Es así como surge Orlia, representante de la narración oral y sus técnicas; Antologías, que compendia textos diversos alrededor de una temática, país o público; Teatros Completos, donde se gestiona una edición de lujo para autores imprescindibles; y se han hecho otros libros exclusivos que nos gusta llamar Ediciones Especiales, además de varios materiales digitales que agrupamos en la colección Multimedia. Parecería bastante, pero hace dos años, motivados por el constante intercambio y apoyo con el Archivo Digital de Teatro Cubano de la Universidad de Miami surge Sualos/Swalows, hermosa metáfora de esa rutina de ida y vuelta que tienen las golondrinas y la producción teatral que se gesta en Cuba y Estados Unidos.

A veinte años de su fundación, Tablas-Alarcos ha publicado textos de autores tan valiosos y diversos como, empezando por Cuba: Abelardo Estorino, Rine Leal, José Soler Puig, Raquel Carrió y Flora Lauten, Antón Arrufat, Amado del Pino, Reinaldo Montero, Norge Espinosa, Ulises Rodríguez Febles, Albio Paz, Carlos Fundora, Abel González Melo, Roberto D. M. Yeras, Pepe Carril, Esther Suárez Durán, Maikel Chávez, Arturo Arango, René Fernández Santana, Nara Mansur, Rogelio Orizondo, Armando Morales, Fabián Suárez, José Manuel Espino, Agnieszka Hernández Díaz, Christian Medina, Blanca Felipe, Yerandy Fleites, Freddy Núñez Estenoz, José Manuel Villabella, Carlos Padrón, Enrique Río Prado, Laura Liz Gil, Roberto Viñas, Carlos Celdrán, Miguel Menéndez Mariño, José Milián, Maité Hernández-Lorenzo, Norberto Codina, Amarilis Pérez Vera, Pedro Morales López, Carlos Espinosa, Eberto García Abreu, Maira Almarales, Carlos Sarmiento, Andy Aren-cibia, Fidel Pajares, Yaqui Sáiz, Alejandro Aguilar, Narciso Medina,

Jorge Verdera, Rubén Darío Salazar, Eddy Díaz Souza, Alberto Sarraín, Jesús Lozada, Raúl Pomaes, Roberto Gacio y Ramiro Guerra entre otros.

Siguiendo con los internacionales, forman parte del catálogo de Alarcos: Miguel de Cervantes, Thomas Bernhard, Konstantin Stanislavski, Henrik Ibsen, Marius von Mayenburg, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Friedrich Schiller, José-Luis García Barrientos, Eugenio Barba, Paolo Beneventi, Alfonso Sastre, Fernando Arrabal, José Sanchis Sinisterra, Santiago García, Marco Antonio de la Parra, Roland Schimmelpfenning, Julia Varley, Fritz Kater, Daniel Veronese, Rodrigo García, Dea Loher, Iben Nagel Rasmussen, Alberto Villarreal, Sergio Blanco, Sasha Marianna Salzman, Melinda López, Juan Mayorga, Suzanne Lebeau y Josep Maria Miró.

Pero el trabajo de esta Casa Editorial no se ciñe solo a su revista y libros. Testigo de la escena cubana e internacional, la gestión y organización de espacios, proyectos y conmemoraciones han sucedido a la par de cada nacimiento editorial. «Queríamos que *Tablas* se convirtiera en un centro de expansión de las artes escénicas, en un proyecto cultural», comenta Omar en la citada entrevista de diez años atrás, y a pies juntillas habla de los Noventa Virgilio en 2002, los Ochenta Estorino y los Setenta Eugenio, serie de conmemoraciones que sirvieron, además de para el homenaje, para ese «mover las piedras» del que siempre le gusta hablar a Omar. «Los eventos de la Casa Editorial se concentran en jerarquizar la figura de grandes dramaturgos cubanos, también les

hemos dedicado eventos a la dramaturgia misma, a pensarla, discutirla, espolearla y jerarquizarla al mismo tiempo», dice, y habla de Tubo de Ensayo, proyecto desde el que Yohayna Hernández, William Ruiz, Dianelis Diéguez y Amarilis Pérez Vera, otros «alarquianos» que fueron sumándose al equipo, fundaban una serie de iniciativas que, además de «generar contactos con el público y con otras manifestaciones parecidas fuera de Cuba», patentizaban la visión de Valiño de que «parte de los proyectos fundamentales que la Casa Editorial promueve se concentran en tironear de la tradición».

Y tironeando la tradición, Tubo de ensayo, que había tenido su génesis a partir de los ciclos de lecturas dramatizadas llamados Semanas de Lecturas de Teatro Cubano (2005-2006) y en la Primera Semana de Novísimos Dramaturgos que se organizó en el 2007, promueve la publicación de la antología *Teatro Cubano Actual. Novísimos Dramaturgos en Cuba*, donde las obras de once autores crearon una gran polémica en el medio teatral profesional. «Ese libro y esa polémica, en cierto sentido, marcó un punto de radicalización del proyecto, que se desplazó de un espacio de difusión y pensamiento de esas dramaturgias, a un espacio de creación y experimentación de las ideas del teatro soñadas ahí», me cuenta Yohayna Hernández, su principal gestora, así como que «A partir de este viraje continuamos organizando las Semanas de Novísimos Dramaturgos (se hicieron en 2008 y 2009) y la de los Novísimos Teatrólogos, pero también comenzaron a realizarse eventos Tubo de ensayo (Manzanillo, Santa Clara, Matanzas), Cafés-Teatro Tubo de ensayo y una serie de acciones y eventos ya más centrados en la formación, experimentación y creación».

A partir de este empeño, el 2012 premia a Yohayna Hernández, William Ruiz, Dianelis Diéguez y Marta María Borrás con la Beca Internacional Henrik Ibsen, de la cual surge el Laboratorio Ibsen: Plataforma Escénica de Experimentación Social, y aunque ya comienza a tener más auto-

nomía, fue al amparo de Tablas-Alarcos que «empezó a realizar un trabajo de formación, pensamiento, creación y apuesta por un tipo de teatralidad conectada con la descentralización de lo dramático en red con muchos teóricos, creadores e investigadores internacionales», un largo camino que, desde los Talleres de Altos Estudios de Dirección Escénica surgidos por iniciativa de Omar Valiño y continuados por el Laboratorio, y La Incubadora como espacio de pensamiento y producción teórica, desembocó en el Laboratorio Escénico de Experimentación Social (LEES), una plataforma de Artes Vivas que reúne a artistas emergentes cubanos y extranjeros a través de la curaduría y gestión de programas, talleres, conferencias y residencias artísticas, donde se asumen los procesos como espacios de continua experimentación.

Como es de esperar estos espacios fomentan un aprendizaje y un pensamiento que determinan poéticas y modos de actuar. Cada espacio, con sus características, desde los más experimentales hasta los más apegados a determinadas tradiciones, no necesariamente anquilosadas, ha influido en el modo de concebir y enfrentarse a la dramaturgia y la puesta en escena de un gran número de directores, actores, escritores y teatrólogos cubanos. En tal sentido, y para promover la creación y la crítica teatral, cada dos años Tablas-Alarcos convoca a los premios Virgilio Piñera de dramaturgia, Rine Leal de teatrología y Dora Alonso de dramaturgia para niños y de títeres, además de otorgar la Beca Abelardo Estorino para jóvenes dramaturgos. Estos premios buscan, además del estímulo que pueden constituir por sí mismos, ir siendo una suerte de medidor, una herramienta que permita dirigir la mirada a lo que se está escribiendo en materia de teatro en el país.

Igual objetivo persiguen los Encuentros con la Crítica que se han ido gestando desde la Casa Editorial. Un profundo análisis de las puestas en escena que cada territorio propone se convierte, no solo en el ejercicio que permite perfilar y pulir el hecho artístico, sino en una fuente de información de la que se nutre la editorial para gestionar los textos que acompañarán el panorama escénico a través de *Tablas* y *Alarcos* con la mayor representatividad posible. Tablas-Alarcos sabe muy bien que el teatro cubano no se hace solo en La Habana, y fieles a este precepto trata de reflejar un panorama nacional en sus publicaciones, además de hacerlas llegar a la mayor cantidad de destinos posible.

Amante de las cábalas y los ciclos cerrados, veinte años después Omar Valiño cede la dirección de la Casa Editorial a Ámbar Carralero, teatróloga que ya tenía a su cargo la edición ejecutiva de *Tablas*. Ámbar hereda un proyecto consolidado, pero permeado de las nuevas incertidumbres que planteaba ya la situación económica del país y que se agravan con esta epidemia que nos azota. Un reto que asumió con entereza,

los cuatro pilares fundamentales de Tablas-Alarcos: crítica, edición, formación y gestión. Bajo estos principios, la Casa Editorial, con su nueva directora, se enfrascó en celebrar sus veinte años a partir de la Feria Internacional del Libro de La Habana, preparaba un agitado programa que solo pudo llevarse a cabo hasta la mitad de marzo, pero hay proyecciones importantes.

No siendo suficientes aquellos títulos y ejemplares de la revista con las que carga el equipo para todos los Encuentros con la Crítica o festivales, después de varios años se están haciendo las gestiones con la empresa de Correos de Cuba para volver a colocar a *Tablas* en los estancillos. Se entregaron varios ejemplares de cincuenta títulos a la Biblioteca Nacional José Martí, quien los compartirá con la biblioteca Elvira Cape de Santiago de Cuba, y se donaron más de treinta títulos, la multimedia que recoge todas las revistas hasta 2012 y varios ejemplares de catorce números de *Tablas* a los Conjuntos Artísticos Integrales de Montaña situados en Guantánamo, Santiago de Cuba, Artemisa, Granma y el Escambray. Un gran número de ejemplares de más de sesenta revistas se donaron al Consejo Provincial de las Artes Escénicas de la Isla de la Juventud y la Casa de la Memoria Escénica, nuestra amiga matancera, completó su colección Tablas-Alarcos con varios ejemplares de casi veinte títulos.

Bajo las nuevas circunstancias, *Tablas* prepara un número doble que recogerá cómo el teatro y la danza, y determinadas agrupaciones, han reacomodado su traba-

jo en este tiempo de pandemia. Se creó un canal de Telegram como variante digital del espacio Publicación Escénica, un Instagram para promover nuestras publicaciones, sobre todo los libros que han marcado pautas ya sea por la cantidad de lectores que han alcanzado o por el acierto de gestión y curaduría editorial que suponen. Se gestiona un ciclo de entrevistas con los autores del catálogo que se han ido publicando en diferentes medios digitales con el propósito de sostener el diálogo y la cercanía con ellos y nuestros lectores.

«Este tiempo ha demostrado que necesitamos que la gestión del Consejo Nacional de Artes Escénicas respecto a la recuperación de nuestro sitio digital El Tándem se materialice después de tres años de larga espera», dice Ámbar, y resalta el valor de acercarnos de forma inaplazable al mundo digital. Ya Alarcos tenía libros digitales, pero nuevas estrategias se tendrán que trazar al respecto. Por el momento ya está casi listo el catálogo editorial como aplicación para teléfonos, pero una vez se pueda llevar el catálogo en el bolsillo crecerá la demanda de nuestros libros en formato digital.

Veinte años que han marcado el privilegio de medir, guiar, movilizar y aprender de las artes escénicas, siempre en circunstancias de sobreponerse, nos llevó, uno de esos martes en que discutíamos eslogan e identidad, a «Los riesgos del equilibrista», el hermoso poema de Eliseo Diego. Una pata de elefante representaría toda la fuerza y a la vez tantas cosas que queríamos expresar, del poeta nos adjudicamos esa frase rotunda que es «la voluntad también de aventurarse». Y solo lo intuíamos: una nueva aventura empieza hoy, como estuvo empezando cada vez que hizo falta a lo largo de estos veinte años. La suerte es que, retomando otros versos del poema:

*Lo que verdaderamente importa
es que cada paso del ensimismado equilibrista
puede muy bien ser el último de modo
que son la medida y el ritmo los que guían esos pasos.*

Agradecida de ser parte de este reto me subo a la cuerda, los que amamos nuestro trabajo sabemos que entregarnos a él siempre es un modo de hacer funambulismo.



Salón profesional del libro.
Feria Internacional del libro de La Habana, 2019.

VEINTE AÑOS DE DRAMATURGIA A TRAVÉS DE ALARCOS

CON MOTIVO DE CELEBRAR LOS VEINTE AÑOS DE LA EDITORIAL, *Tablas-Alarcos* quiso insertarse en la Feria Internacional del Libro de La Habana a través de la experiencia de todos aquellos que han acompañado la labor de nuestra Casa desde todas las aristas posibles. Un grupo de dramaturgos, editores, maquettadores, diseñadores y fotógrafos se dieron cita en varios paneles para homenajear y para mostrar sus trabajos y sus inquietudes, sus logros y realizaciones. *Tablas* recoge dos de estas conversaciones: esta sobre dramaturgia y la que tuvo lugar entre diseñadoras y fotógrafas.

Omar Valiño: Señalizar y reseñalizar, legitimar y empujar, todos esos infinitivos podrían acompañar a la dramaturgia cubana del 2000 para acá. Y hoy nos acompañan algunos de estos dramaturgos, muchos como autores y como colaboradores, no solo autores. Autores y colaboradores de cercanía de la editorial y en particular de Alarcos. En el público muchos, como Ulises Rodríguez Febles, Alberto Sarraín, que también ha sido publicado como dramaturgo, Roberto Viña... Y en la mesa Agnieszka Hernández, Nara Mansur, que sería uno de los nombres insoslayables de ese camino por varias razones que seguramente se mencionarán, y Reinaldo Montero, que no forma parte generacionalmente de esta promoción que Alarcos promueve, aunque también lo ha editado mucho. Bueno, Reinaldo era ya a la altura del 2000 un dramaturgo publicado y hecho en escena. Mucho menos Nara, Yerendy Fleites y Yunior García Aguilera y otros nombres, de los que están aquí y los que no están.

Yo recuerdo que Yerandy escribió un texto hace algunos años para algo similar que yo le pedí y él tendrá que rescatarlo o reescribirlo alguna vez porque era muy bueno en el sentido del diálogo entre la dramaturgia, los dramaturgos —que no es exactamente lo mismo—, el ISA, la escuela y todo ese momento combinatorio que evidentemente también cumple veinte años más o menos. Así que adelante, no sé quién comienza. Ya el tema está puesto. Reinaldo...

Reinaldo Montero: Me gusta esta democracia. Es democracia a lo latinoamericano. Bueno, mira, yo estaba pensando cuando venía para acá, a propósito de los veinte años de Alarcos, que quizá no se le ha dado el lugar que debe en lo que va de historia reciente del Teatro Cubano a este empeño editorial. Porque claro, nosotros somos escasamente una muestra exigua, mínima, de lo que *Tablas*¹ ha hecho, y ha hecho en varios órdenes. Yo siempre me he sentido colaborador de *Tablas* aunque nunca he pertenecido a su *staff*, y si no he colaborado más es porque no me lo han pedido. Pero siempre que *Tablas* me

ha tocado la puerta yo he dicho que sí, cuando a tanta gente le digo que no, pero a *Tablas* siempre le he dicho que sí. Parte de la de culpa la tiene Omar Valiño, que es mi amigo, pero lo que más me interesa de *Tablas* es el proyecto mismo con sus desaciertos y sus desastres. Yo, por supuesto no voy a hablar ahora mismo de desastres porque estamos en un momento de celebración. Pero si un día me llaman yo les hablaré de los desastres. En cuanto a mí, en lo personal, *Tablas* me ha publicado, tengo dos Premios de la Crítica que han sido publicados por *Tablas* y es para mí siempre un regocijo muy íntimo que la revista publique los textos, más que los textos aparezcan en libros. Pues cuando una revista te publica un texto teatral, sea la revista que fuere, hay algo ahí que te emparenta con la corriente teatral que esa revista presenta, que ese país representa. Por tanto tiene un mayor alcance. No estoy hablando de lo atinado o no de los textos que se han publicado en la revista sino de que esos textos se imbrican, ya de por sí, en algo de mayor alcance. La revistas siempre desbordan, desbordan la revista misma. La revista es como una fotografía, la fotografía dice más de lo que está registrado como imagen. Y las revistas, igual; las revistas dicen más de lo que aparece en sus páginas. De hecho, hacer la presentación de una revista es expulsar el estado cultural de la circunstancia en que esa revista se hace. Por tanto quiero que la nueva dirección de *Tablas* sepa que tiene aquí alguien con quien contar para bastante.

Nara Mansur: Bueno muchísimas gracias por la invitación a celebrar a Tablas-Alarcos, estos veinte años y toda la revista que en el año ochenta y dos funda Rosa Ileana Boudet. Yo me formé con ella también y con *Conjunto* como dramaturga y como editora, pues el trabajo te hace encontrarte con varios tipos de textos, a veces ensayísticos, teóricos, misceláneos, y también textos teatrales. Así que llego a la dramaturgia con treinta años. Yo no estudié Dramaturgia en el ISA, el seminario de dramaturgia legítima a los dramaturgos también como investigadores, el proceso investigativo, el estudio, enseña a dejar un poco los caprichos a un lado y tratar de sostener con argumentos, con elecciones, un estudio, el imaginario que sostiene una obra de teatro. Pienso que esos primeros años en que comienza a dirigir Omar Valiño la revista y crea la editorial, es un gesto de enorme valor. ¿Cuáles eran los libros de teatro en ese momento? Circulaban muchísimo menos y también toda una generación de dramaturgos de los años noventa no estaba. Hubo ahí una gran fuga de una dramaturgia que también *Tablas* había dado a conocer. Porque uno era estudiante del ISA, estudiante universitario y se encontraba la revista *Tablas* en el estancillo ayudando a ese tipo de vida de las publicaciones culturales de nuestro país que ha sido tan importante. Y el teatro más, el teatro viene acompañado de una manera privilegiada por las publicaciones culturales. Todos los teatristas lo sabemos: uno estudia más sobre procesos teatrales y sobre teatro en publicaciones periódicas que a través de los propios libros; digamos textos teóricos, por ejemplo. Estos veinte años fueron como un gran catalizador que supo colocar Omar Valiño junto a todos los equipos que ha formado, a todos los dramaturgos y los investigadores que ha convocado con una gran generosidad, dándonos un gran espacio de libertad, incluyendo también en aquel momento dramaturgias que no estaban del todo incluidas y que todavía tenemos al respecto una mirada un poco convencional sobre lo que es una obra de teatro, de la importancia del relato de la narrativa hacia adentro de los textos, determinados parámetros que una obra tiene que cumplir y que si no pareciera que estuviera en falta. No sé, un poco de eso.

Ha sido magnífico que Tablas-Alarcos haya puesto en circulación los textos del imaginario de muchísimos de nosotros que accedimos, que comenzamos a traducir textos. Creo que esta Casa Editorial acompaña esta idea de muchos de nosotros que creemos en el estatuto literario del teatro, de creer en la palabra también como un registro muy valioso de la influencia teatral, y la idea de que el teatro desde un texto teatral también es teatro. No es que no sea teatro, o al menos no sé si es que toma partido de esa manera pero también incluye esa discusión. Es decir ¿un texto teatral es autónomo? Yo particularmente creo que sí, creo en la autonomía de los textos teatrales, pero tampoco es que hay que estar de acuerdo con eso. Digo,

son puntos de vista, son discusiones que las publicaciones en estos veinte años han traído consigo. Y esta es la mejor manera de plantarse, en medio de una discusión viva en medio de artículos y publicaciones culturales. Y bueno, yo veo a muchos de nosotros, que escribimos en otro registro, creo que es una marca de la dramaturgia de estos años, incursionamos en la poesía, en la narrativa, creo que casi todos los que estamos en el panel, muchos de los que están en la sala. Todos somos como un solo equipo que crea, imagina, estudia. Bueno, creo eso, siempre me sentí muy acompañada por la editorial, particularmente en este libro *Desdramatizándome. Cuatro poemas para el teatro*. Recuerdo a Abel González Melo proponiéndome ideas para el título, Ernesto Fundora en un trabajo de edición que fue largo pero muy potente. Creo que en muchas ocasiones la editorial ha propiciado que cada obra, cada dramaturgo, cada idea de dramaturgia también tenga su propia idea de libro. Y eso ha sido muy valioso. Este libro también obtuvo el premio de la Crítica Literaria en ese tiempo, se reeditó, estaba bastante agotado y le fue muy bien. He conocido a muchísima gente mucho más jóvenes cuando ya yo no estaba viviendo en Cuba, a partir de este libro. Así que ha sido un canal de comunicación excelente. Creo que he sido mucho más leída como dramaturga que como poeta y este libro me parece que es mi libro más leído, más consultado, más intervenido; que ha creado también una zona de malentendidos, pues también es muy potente por la capacidad metafórica que tiene la edición,

¹ Los panelistas usan indistintamente Tablas y Tablas-Alarcos para referirse a la editorial.



por la capacidad de crear imaginarios que un libro de teatro puede tener, puede sostener, puede llevar adelante.

Y para terminar, otro texto que yo publiqué después ya con ediciones sinsentido, aquí está Habey Echevarría de mi misma aula de Teatrológia y también fue una experiencia hermosísima que una persona como él, que es un historiador del teatro, acompañara con el estudio crítico las cuatro obras de teatro que hay acá. Y pienso eso, que los textos merecen ediciones cuidadas, que no tienen que ser caras, pero sí ediciones precisas, donde cada texto y cada autor pueda proponer y pueda trabajar a nivel con los editores, con esos espíritus generosos que son los editores y diseñadores con ideas precisas sobre cómo tendrían que ser esos libros-mapas.

Yerandy Fleites: Quiero agradecerles por la invitación. Yo tengo, sobre todo, mucho que agradecer, muchísimo: casi todas mis obras han sido publicadas por Alarcos y han formado parte de la obra gestora de Ediciones Alarcos. Y eso sí creo que es importante, hay otras cosas que lo son incluso más. Como se decía ahorita, quizá a Alarcos no se le ha dado toda la importancia que merece dentro del teatro y de la cultura cubana.

Yo recuerdo que en mi época de estudiante en el ISA nosotros hacíamos unas cosas enormes para leer *Los Bandidos* de Schiller pues en la biblioteca solo había un ejemplar y éramos diez personas para leerlo. Esto es solo un ejemplo de lo que ha hecho Alarcos: publicar, llenar todo un vacío bibliográfico que había en esa biblioteca bajo una hermandad permanente con esa Universidad, gracias a Omar que ha estado ahí.

A esa voluntad de publicar el teatro contemporáneo, o el buen teatro que se hace en el mundo, también ha habido una manera de llenar espacios vacíos, muchas carencias. No es lo mismo, por poner un ejemplo, Heiner Müller, creo que de no haber sido publicado por Alarcos, jamás me lo hubiese leído a menos que alguien me lo hubiera prestado. Tener el lujo de que puedas adquirir a autores de ese calibre dentro del panorama teatral cubano es muy importante. Eso lo desató todo: desató que hubiesen novísimos, que nos

leyéramos a nosotros mismos, que nos reuniéramos en la facultad y que debatiéramos mucho. Y es una reacción lógica, es una manera de colocar lo que pasaba entre nosotros mismos.

Tuvimos la suerte de crecer con Tablas. Estamos hablando de 2003. La promoción mía comienza a leerse un poquito más, ha crecido con Tablas, ha crecido también con toda su labor de promoción y gestión. Pues estamos hablando de una editorial que no se ha quedado solo con el texto escrito, también ha estado tras puestas en escena, eventos, siempre buscando la manera de movilizar el teatro.

Yo creo que sería injusto no reconocer a Omar Valiño como una de las figuras protagonistas del teatro en el siglo XXI, pues mucho de lo que se produjo en el despertar del teatro cubano de este siglo ocurrió aquí. Todos detectamos que en el teatro existe una cosa sosa y esto logra movilizarlo, estando donde estuviera, con sus libros, con su mochila, por las provincias, trayendo gente, proponiendo diálogos. Al menos en mi promoción, aquí todos recordaremos el «fusilamiento» en Argos Teatro a raíz del libro de los *Novísimos...* y ahí estuvo Alarcos junto a nosotros, manteniéndose en esos terrenos. No apoyando discusiones baratas sino tratando de que las partes siempre dialogaran. Y podemos decir también que si hay autores que faltan, es verdad que están casi todos los que hace falta que estén. No hablo solo de la colección Aire Frío, hablo del resto de las colecciones. Hay una labor alfabetizadora para aquellos que no podemos ir a algún país y comprar libros, o que nos los pase alguien. De alguna manera nuestra biblioteca también se ha nutrido de eso.

Creo que en veinte años de Alarcos, ahora renovada, he aprendido, me

he formado bajo su criterio. Hay momentos en que no he estado de acuerdo con algún contenido, he vivido momentos telúricos profundos, de discusiones, pero en el fondo todo eso me ha invitado a pensar, a crecer y, hasta cierto punto, ser mejor en lo que hago.

Yunior García: Muchas gracias por la invitación. Yo soy quizás el autor que menos ha sido publicado por Tablas pero eso no es culpa de Tablas, ha sido por un descuido mío. Me he preocupado más por estrenar espectáculos que por publicar. Pero coincido en que no se le ha dado a la editorial el reconocimiento que merece. Y de las editoriales que hay en Cuba creo que es una de las que más personalidad tiene, de las que ha tenido un trabajo más riguroso, concentrado, con una línea clara, con una visión lógica del contenido que publican, y eso debería reconocerse.

Yo fui testigo de Jehová, lo saben quienes me conocen, cuando era adolescente, ya no, me expulsaron por apostasía y he cometido tantos pecados que dudo que me admitan en sus filas nuevamente. Pero lo cierto es que cuando llegué a la ENA hace veintitún años, en el año 1999, para mí *Tablas*, la revista, era como *La Atalaya* cuando era testigo de Jehová, la leía con la misma devoción que cuando era religioso leía *La Atalaya*, la guardaba, la coleccionaba. Boté todas *La Atalaya* que tenía en mi gaveta y las fui poco a poco llenando de revistas *Tablas*. Para mí era la memoria bíblica del teatro cubano.

Hay que tener en cuenta que la revista en algún momento perdió la frecuencia con la que salía, pero hay opciones. Estamos ahora en una era más digital, tienen que explorar un poco más en ese sentido. En esta semana se ha hablado mucho en el Noticiero Cultural de la crítica, yo creo que críticos tenemos, y buenísimos, a lo mejor lo que hay que crear son más espacios, quizá que Tablas tenga su *podcast*, que está tan de moda, que podría salir con una frecuencia semanal en las redes y que uno por ahí pudiera escuchar diversos criterios no solo escritos, se pueden hacer mesas de debate. Lo bueno es —y me alegro que sea una mesa diversa— que quienes hemos estado cerca de Tablas, nutriéndonos de Tablas, hemos tenido esas grandes discusiones de las que hablaban Reinaldo y Nara. Pero eso es saludable. ¡Qué bueno que no pensamos igual! ¡Qué bueno que no estamos de acuerdo! ¡Qué bueno que nos gustan cosas diversas! Yo creo que una de las cosas que Tablas ha defendido y que debe seguir defendiendo es esa diversidad: no hay una sola forma de hacer teatro, no hay una sola forma de concebirlo, no hay siquiera una sola forma de pensar la teoría, y esa diversidad, esas múltiples opiniones y voces tienen que seguir estando en una revista que tiene, y no la va a perder por ello, mucha personalidad.

Ahora quiero que con la nueva dirección no se pierdan los proyectos que hemos estado cocinando juntos, uno de ellos es la idea de publicar uno que empecé hace años y es un Decálogo. Hasta ahora he ido muy lento en ese Decálogo, voy por seis obras y la idea era publicar el volumen uno donde estarían

la obras *Sangre, Asco*, que fue finalista de la Beca Máximo Gorki, *Semen*, que fue premio Calendario, *Pasaporte*, que fue premio Milánés, y *Jacuzzi*, que fue finalista del Virgilio el año pasado. Ese proyecto me encantaría, no lo quiero hacer con otra editorial, o sea, con Tablas y ojalá sea.

Agnieska Hernández: Creo que no queda demasiado que agregar. Por mi parte me sumo al agradecimiento sincero, pues más allá de las muchas perspectivas que siempre van a existir, lo que he sentido todo el tiempo de Tablas es que es más que una editorial donde se imprime un papel y se deja un marca. Siempre lo que he sentido es que es un espacio gestor que apoya. Estamos precisamente hablando de la dramaturgia pero que apoya esa dramaturgia desde bastantes puntos de vista y pienso que esto ha sido bueno. Alarcos es como para muchos de los que están aquí, la primera editorial que tiene la locura de publicarme un texto teatral. Yo venía de la narrativa donde me iba mucho mejor, yo diría, que en el teatro. Me querían mucho en la

LA VOLUNTAD *también* DE AVENTURARSE

narrativa. Entonces empiezo después a intentar escribir teatro. Y ahora que uno mira hacia atrás se da cuenta de que son textos que nos hicieron muy felices. De Tablas también me gusta mucho los equipos que arma Omar Valiño, por los que han pasado muchas editoras, muchas gestoras, y uno siente que esas personas más allá de que tengan sus proyectos personales como Ámbar Carralero, como Taimi Dieguez, que perfectamente pudiera estar sentada hoy aquí junto a nosotros, como Dianelis Diéguez, como Yohayna Hernández, Alejandro Arango, que es el editor con quien siempre pido trabajar porque no quiere competir conmigo en la escritura sino apoyarme. Y eso me parece tan bueno. Sobre todo eso, los equipos creo que han sido estratégicos no

solo para buscar personas que puedan plasmar cosas en un papel, han sido equipos de gestión, de gestión de espacios y sobre todo me gusta mucho que cada vez que hemos hecho una provocación a Tablas, Tablas ha respondido, apoyando las ideas que uno como creador les trae. En el caso de Omar, aunque no seamos muy cercanos, puedo decir que cuando las dramaturgias posibles se complican uno ha podido llamarlo siempre y contar con él. Se trata de una persona que no está detrás de un escritorio alejado de todo. He podido llamarlo siempre, explicarle, pedirle ayuda. Tablas ha contribui-

do a nuestra visualidad en Cuba, y esa es una de las cosas más complicadas que tiene la dramaturgia. Tablas también contribuye a crear una proyección, un espacio de gestión que pueda traspasar un poco estos pequeños límites del agua por todas partes.

Con Tablas tengo otra bonita experiencia y es con el libro *Documental de amenazas*, para el que siempre tuve le apoyo de la Editorial. Con este libro obtuvimos, la editorial y yo, el Premio Nacional de la Crítica, y tener este re-

sultado es un reconocimiento muy bueno para ambas partes. Muchas felicidades a Tablas-Alarcos, que sea siempre este espacio gestor, este espacio abierto, y creo también nos toca a nosotros acompañarla para que pueda seguir siendo un espacio de pensamiento. Hay detrás de ella una filosofía de pensamiento con bastantes puntos de vista que no siempre se encuentra esta forma de trabajo en todos los demás lugares.

Omar Valiño: Creo que son reconstrucciones hermosas desde diferentes puntos de vista de la labor de estos años. Quizá es cierto que Tablas-Alarcos no ha tenido esa legitimación a determinado nivel editorial o cultural, pero me llama la atención que sí ha tenido buena suerte en general con los premios de la Crítica que entrega en Cuba un jurado que cambia cada año y en esos cambios están diferentes puntos de vista, miradas, etc. Pero casi todos los libros de Tablas-Alarcos que han ganado el Premio de la Crítica, que no son pocos, son libros como fuera de la norma de los libros que uno esperaría que ganaran el Premio de la Crítica y eso a mí siempre me ha resultado muy positivo. En ese caso está el libro de Reinaldo, el de Nara, uno de los volúmenes que editamos de René Fernández, otros, y esto da al teatro uno de esos espacios de legitimación que no son siempre para el teatro. El teatro no está en primer lugar cuando uno piensa en libros, en literatura. Y ese libro de René no solo era dramaturgia para la escena, sino que estaba enfocada en los niños y titiriteros. Siempre recuerdo los premios como parte de lo más bonito e interesante en ese sentido durante estos veinte años.

Nara Mansur: Quiero agregar algo sobre el papel del ISA y especialmente sobre el Seminario de Dramaturgia, que siempre es un seminario de crítica,

y creo que lo hermoso es que cuando Tablas se convierte en Alarcos esta expande el trabajo que venía haciendo entonces en la publicación de libretos. Hablando de pensamiento, y de Tablas como espacio de pensamiento, creo que los autores nos hemos sentido parte de esa convocatoria a conformar un espacio de pensamiento.

Yerandy Fleites: Quería adicionar algo sobre la efectividad del trabajo de la editorial. Una vez estuvimos manejando la cantidad de obras que llegan a escena a partir de lo que publica la editorial. Y sin lugar a dudas es más de un sesenta por ciento los textos que van llegando al escenario. Yo recuerdo aquella maravilla que sucedía, que Buendía estrenaba una obra y luego aparecía en la revista. Pasaba bastante, con *Bacantes*, con *La Tempestad*, y creo que eso es algo importantísimo para una editorial especializada. Con Alarcos hay una apuesta con que ese texto que se publica va a llegar a escena. Habría que hacer algún día una relación, una investigación sobre eso.

Agnieska Hernandez: El trabajo es especial por la cercanía que existe de este equipo con los creadores.



DISEÑADORES Y FOTÓGRAFOS DEL ARTE ESCÉNICO*

Annelis Noriega: Para venir aquí me pidieron que trajera uno de los trabajos más representativos de mi labor con Tablas-Alarcos, yo elegí *Boán: la danza*. Fue un libro que nos llevó largas horas de trabajo al equipo editorial. El diseñador puede tener una idea y a partir de ahí se genera toda una pauta que marca el trabajo de una editorial, en un momento determinado marca el sentido que puede tener un elemento de diseño, en este caso se trata de un libro que pertenece a una colección que estaba prácticamente sin circular y entonces se me encargó rediseñar la colección de Cuadernos Tablas. Para empezar tuvimos la suerte de que fuera este libro de Marianela Boán, que no es solo de teatro sino una expresión de las artes escénicas todas.

Antiguamente los libros de esta colección eran apaisados, con un formato rectangular. El primer reto que me planteé fue romper con esa pauta ya existente y terminamos diseñando en un formato cuadrado de 23 por 23 cm, que es algo bien arriesgado aquí y que nos trajo una de las primeras dificultades a la hora de imprimir, ya que producirlo era todo un reto. Aún así continuamos... Escuchamos a Marianela Boán hablar sobre cuáles eran sus sueños, qué quería, cuáles eran sus proyecciones con el libro. ¡Y eran todos sueños de su vida! La editora Yudarkis Veloz y yo llegamos a la conclusión de que este libro tenía entonces que «bailar», y expresar lo que es Marianela, una persona que marcó una pauta en la danza cubana. Y así fue. Después de mucho trabajo tuvimos como resultado que, efectivamente, las páginas bailan.

Con una estructura donde las imágenes acompañan a las historias contadas, también dejamos mucho aire, decidimos dejar espacios donde el lector pudiera escribir, porque al final se trata de un cuaderno, y en un cuaderno se puede escribir, se pueden tomar notas. Justamente eso era lo que necesitaba esa colección: páginas que respiraran. Entonces con esa pauta comenzamos a editar, a trabajar. Estuvimos casi un año con este libro y creo que fue satisfactorio el resultado, al punto de que obtuvimos el premio Raúl Martínez del arte del libro, por la maquetación del mismo.

Teníamos un gran banco de fotos para trabajar, lo cual nos puso ante un gran proceso de selección y como equipo fuimos sorteando muchas dificultades. Fue un trabajo bastante minucioso. Por ejemplo: cómo colocar los pies de foto, nos encontramos con fotos que no tenían la calidad mínima requerida para impresión pero que aún así necesitábamos utilizar,

y este es el resultado, la puesta en papel de una persona que marcó una pauta en la danza contemporánea cubana. Ese es el gran reto: tomar la vida de alguien, traducirla a un producto como el libro, y que quienes lo lean puedan «sentir», eso es el diseño, que es capaz de transmitir a través de la edición del diseño, eso es arte. Esta es una de las experiencias que más me ha marcado.

El otro ha sido el periódico *El Comen-jén Boletín de crítica teatral y literatura escénica* que también fue un sueño de la Casa Editorial Tablas-Alarcos y que se logró llevar a formato impreso, aunque durante su periodo de actividad tuvimos que reducir



formatos por cuestiones de impresión. Se trata de un boletín que sale en todo su esplendor en colores y con altos estándares, es, además, una publicación de distribución gratuita.

Y aunque el público del teatro es definido, ya que el teatro tiene un sector específico, este boletín se distribuía directamente en los teatros para que llegara a todas la personas que asistían cada noche, por lo que uno podía llegar como diseñadora a las personas de manera más inmediata. Entonces diseñar para la editorial este tipo de producto, que no es tan convencional, es también muy satisfactorio.

Por último, otra de mis líneas de trabajo ha sido el diseño de carteles que tienen que ver con obras y puestas en escena de teatro experimental, del Laboratorio Ibsen, por ejemplo. Este trabajo hace que la imaginación vuele y esto también nutre a la Casa Editorial. En mi caso era yo misma la que diseñaba estos diferentes productos, las ideas iban, venían, todo el tiempo en relación constante con la editora, con el equipo editorial, con Omar Valiño. Creo que este tipo de relaciones de trabajo nutre no

solo el resultado final sino la expresión artística y me gustaría agradecer a Tablas-Alarcos la oportunidad.

Daniela Portilla: Quería comenzar este conversatorio mostrando dos carteles que no fueron hechos para Tablas-Alarcos, pero que fueron propulsados por Tablas-Alarcos al conectarme a mí con teatristas. Y estos fueron los primeros pasos que di en el diseño de carteles después de graduada. Y está también mi trabajo de mayor madurez con Tablas, que ha sido el rediseño de la revista, que es el trabajo de más peso al que más me dediqué, a través del cual se puede ver, de alguna manera una evolución, puesto que la revista en cada nuevo número introducía nuevos cambios sobre la base de ese rediseño inicial, que fue también mi trabajo de tesis como estudiante de diseño. Entonces, creo que después de este trabajo con la revista y de estos años en la editorial, la mayor experiencia que pudiera describir es una: aprender a trabajar con lo que existe, que en este caso tengo la gran suerte de heredar trabajos de grandes diseñadoras y me gusta ver que mi trabajo se concentra en elementos míos incorporados,



renovados sobre esos diseños anteriores. Pero también aprender a preservar el trabajo de un diseñador anterior. Entonces puedo decir que mi trabajo en la editorial es el resultado de lo heredado con lo que yo aporto.

La revista es un trabajo que disfruté y que me enseñó porque tenía que dedicarme mucho a la letra ya que es una publicación con mucho texto y además aprendí de fotografía también con el excelente trabajo de todos estos fieles fotógrafos que se dedican a capturar los momentos más exclusivos e importantes de las obras. Entonces tuve que crear pautas para que la revista cobrara un carácter propio, pero que a su vez mantuviera un carácter que representara la escena teatral. Era la intención mantener constantes que preservaran esa identidad y carácter; y una de las cosas que diría yo que a nivel conceptual siempre traté de seguir desarrollando en la revista, por tratarse de una publicación escénica, era cómo hacer de un elemento tan estático como un libro rectangular, un producto dinámico entre texto e imagen. Porque qué es la escena sino la dinámica, la dinámica de la vida representada en escena. Creo que en esto el trabajo sacó lo mejor de nosotros, como explicaba Annelis.

Lo lindo de la profesión, por lo menos en este caso, y lo que más agradezco a Tablas es el trabajo en equipo. El valor de saber que el diseño, que es lo que me concierne, está ahí para levantar la obra, la obra de conjunto, no solo la obra del autor, la del editor... la que todos estamos defendiendo. Ver el diseño como esa plataforma, esa amalgama que combina todas las cosas y de cierta manera lo hace posible gráficamente. Entender que el diseño es una herramienta. El libro no es un espacio expositivo para mis ideas, sino que es un espacio para hacer al usuario navegar de una manera funcional. Vamos a ver estas imágenes de lo que quiero decir, en esta página de la revista el texto está en espiral y en la siguiente el texto se presenta en una forma atípica. Pongo estos ejemplos puesto que es el resultado de lo que uno como diseñador intenta hacer, bajo la presión del tiempo, uno también busca explorar y desafiar los límites de lo que está estructurado, sobre cómo se hace un libro, o un producto. Cuando el creador se ve en esta situación, en este caso el diseñador editorial, yo creo que es siempre imprescindible priorizar la funcionalidad del texto pues, como explicaba anteriormente, el diseño no se puede ir por delante de los demás elementos. Hay elementos que siempre debemos respetar como es la escritura de arriba a abajo,

de izquierda a derecha, la jerarquía de la información, entonces hay que saber que el diseño está ahí para resaltar elementos que deben resaltarse, subir el volumen o bajarlo, facilitar ese vehículo, ese viaje a través del libro. Esto es en el caso de la revista que es el trabajo más complejo que he hecho.

En el caso de las colecciones que heredé de Michelle Miyares, he mantenido algunos conceptos que ella planteó para el diseño de cubierta de la colección La Selva Oscura, como una pauta de diseño en la que toda la gráfica se resolvía a partir de caracteres tipográficos. Y ese era el desafío. Cómo contar una historia, cómo presentar una imagen, en fin cómo hacer una cubierta con soluciones tipográficas. Otra de las diseñadoras de quien he heredado es Idania del Río, la creadora de la tijera que hoy identifica a la Casa Editorial. Ella fue la creadora de la pauta de Escenarios del Mundo y yo tuve el gusto de continuar también su trabajo diseñando libros para esa colección.

Por último está la colección Sualos cuya pauta he creado, que tiene poco más de un año. Sualos es un intento por mantenernos enlazados más allá de agua, mar y tierra y preservar lo que nos une que es el sueño del teatro. Tiene hasta ahora dos libros, y creo que ha sido bastante satisfactorio.

He traído este cartel para compartir con ustedes. Aunque no fue seleccionado como imagen del Festival de Teatro de la Habana 2017, nos quedamos con la idea del elefante que en Tablas-Alarcos es una imagen con la que todos estamos bastante identificados. Esta idea evolucionó y es lo que tenemos hoy como imagen de campaña para celebrar los veinte años de la editorial. Y bueno, después de estos años de trabajo con la editorial, sobre todo con el estrés que genera cumplir con las agendas y los tiempos, creo que la aventura más linda que he aprendido es trabajar a la vez para editorial y teatro, que son dos cosas aparentemente opuestas, una aparentemente más estática y otra llena de movimiento.

María Eugenia Bode Calvo, Buby: Cuando me contactaron para estar en este panel me pidieron que hablara brevemente sobre los retos de los fotógrafos teatrales hoy. Pienso que los retos en estos tiempos son muchos: primero, no tenemos los equipos necesarios y hay que hacer con lo que tenemos un poquitico de arte. También tenemos que hacer fotos en dependencia de la publicación con la que estamos contribuyendo. No es lo mismo trabajar para *Tablas*, que es una revista con un papel dis-

tinto, que por ejemplo hacerlo para *Entretelones* o un periódico como *Tribuna*. Yo llevo mucho tiempo tirando fotos: treintaiocho años. Me gusta mucho mi trabajo, tengo muchas fotos queridas. Pero creo que desde hace unos dos años paso demasiado trabajo para tirar fotos, sobre todo en la danza. Casualmente quería poner un ejemplo de lo que es una buena iluminación y lo que es una iluminación «menos buena» para ser respetuosos con los creadores. Yo no sé por qué los nuevos creadores de la danza, los nuevos coreógrafos hacen coreografías para ellos, solo para ellos. ¿Y por qué digo esto? Porque a veces voy al teatro y la cámara está aquí, yo espero quince minutos y no puedo hacer ni una foto... A veces la gente me pregunta: ¿Qué tal los bailarines? Y yo les digo: No los vi. ¿Qué tal la expresión, qué tal el rostro de esos bailarines? Y yo les respondo: No los vi.

Y «ojo» no me opongo a que pueda haber una luz roja en algún momento, o un contraluz o un oscuro en otro. Pero no veinte o treinta minutos con una luz de frente que uno no ve nada. O veinte o treinta minutos con un oscuro total que tampoco ves nada. Eso a mí me frustra, y ahora mismo paso mucho trabajo sobre todo en la nueva danza. Yo no estoy de acuerdo tampoco con una luz plana estilo el Estadio Latinoamericano, no quiero una luz donde no se aprecie ningún contraste. Pero sí me gusta que haya de todo un poco, para que el público, que es la razón por la que trabaja un creador, vea lo que está pasando allá arriba. Pienso sobre todo en los críticos, en el público joven, en quienes vamos a ver danza, pues muchas veces no vemos nada. Respeto el trabajo de todos los creadores, pero he traído un ejemplo de un maestro que ya no está físicamente entre nosotros, pero cada vez que esa pieza se pone yo voy una vez más y siempre descubro algo nuevo. Y eso no es el Latinoamericano, o sea, ahí

hay contraluces, ahí hay oscuros, pero se ven los cuerpos, se ven los rostros, se ve la intención y la maravilla de la coreografía de Marianela Boán con la iluminación espectacular de Carlos Repilado.

Maité Fernández: Primero quiero agradecer a la Casa Editorial por esta invitación, creo que es la primera vez que participo en un panel dedicado justamente a lo que hago: la fotografía. Llevo un tiempo ya trabajando la fotografía de la escena, lo cual me place muchísimo. He estado vinculada a la revista *Tablas* y a *El Comején*. He participado en exposiciones colectivas y ahora tengo una personal en el Triánón. Me parece muy valioso hacer fotos de teatro, o



DISEÑO: DANIELA PORTILLA

sea, la fotografía de la escena como tal. Cuando uno asiste al teatro y hace una foto, una vez que regresa se da cuenta de que es imposible fotografiar el momento de la misma manera. Pienso que la fotografía es un proceso irreversible y de ahí su valor documental para atesorarlo a lo largo del tiempo. Los actores envejecen, las dinámicas teatrales van cambiando, la escena se transfigura y la fotografía sirve para perpetuar ese fragmento de realidad.

Estoy feliz de formar parte de esta cadena que han construido otros fotógrafos. Recuerdo que las primeras veces que yo iba al teatro como simple espectadora, ya veía a Jorge Luis Baños, a Pepe Murrieta y este es mi pequeño granito de arena. Pienso seguir haciendo fotos de teatro aunque actualmente estoy más vinculada a las artes visuales. Pero siento que mi alma le pertenece al teatro y me gustaría, dentro de veinte o treinta años, ver esa imagen y poder decir «de cierta manera contribuí a la historia social y documental del teatro cubano». Estoy feliz de pertenecer a la Casa Editorial Tablas-Alarcos y ya saben que siempre pueden contar conmigo y mi trabajo.

Annelis Noriega: Yo creo que para un diseñador y para el equipo de trabajo ver la foto y el proceso de selección de todos los fotógrafos es bien complejo, pues de momento tienes una página y necesitas una foto que sea vertical con este tipo de luz, entonces, ya que conoces toda la gama de trabajos, dices: Voy a revisar las fotos de Buby, por ejemplo.

Todo el mundo va buscando una pauta, cada uno dejando su propia huella. Eso es bueno, pues como editorial y revista vas teniendo una fototeca de autores, que no solo son los escritores, sino autores gráficos como en el caso de la fotografía con cada uno de sus diferentes estilos.

El hecho de que la Casa Editorial tenga un estilo diferente, diverso es también gracias a esos autores gráficos que aportan variedad a la hora de conformar el trabajo, ya que puedes elegir entre un estilo más serio, como es el caso de Sonia Almaguer, que trabaja mucho el retrato, o el caso de Yasser Espósito, que trabaja mucho las luces, en el caso de Buby, que juega mucho con las luces y las sombras, Maité Fernández, que tiene un estilo más fuerte. Cada creador tiene algo que lo hace único como fotógrafo teatral.

La fotografía en el teatro es bien compleja. Yo recuerdo que cuando estaba haciendo mis primeras fotografías en el teatro, Yasser Espósito me dijo: Lo que salga ahí es lo que va. Porque es la luz lo que te da y es el juego de luces y sombras lo que te crea realmente esa imagen. Y realmente es complejo pues a veces, como decía Buby, los mismos coreógrafos no se dan cuenta de qué pasa con la puesta en escena y es que tiene pocas luces, lo que no permite potenciar una obra que quizá tiene calidad excelente y que decae por los juegos de luces que se utilizan, y ya captar eso es más complicado. Cuando eso llega a la revista puede suceder que tengas un artículo



FOTO: MAYTÉ FERNÁNDEZ

excelente con unas fotos no tan buenas, no por el fotógrafo, sino por las luces. Que un fotógrafo haga magia con toda esa calidad que se está haciendo aún a pesar de los pocos recursos eso es un mérito.

Maité Fernández: Eso me sucede cuando por ejemplo veo una puesta de Carlos Díaz con Teatro El Público o de Raúl Martín con Teatro de la Luna son espectaculares en cuanto a que te inspiran a moverte a buscar ángulos, a regresar a una segunda función y escoger otro punto de vista. Pero también hay puestas donde sucede lo que decía Buby, en las que una tiene que hacer magia para que algo se vea.

Karina Peña: Yo tenía mis dudas respecto a participar en este panel, puesto que mi trabajo está más cercano al diseño en sí. Esta caja pertenece a la serie *Oquedad*, que fue una exposición que hice en el lobby del Trianón hace ya dos años y estuvo hasta hace muy poco. Fue una experiencia muy interesante. Creo que fue la primera vez que tuve la oportunidad de que las cajas de luz duraran tanto tiempo frente al público.

Este proyecto parte de mi segundo año de la carrera. Yo me gradué de diseño escénico, entonces hicimos un ejercicio que se llama «el espacio simbólico del personaje» donde uno debe crear una maqueta que ilustre, o explique o recree un espacio que pertenezca a un personaje. Durante ese ejercicio me di cuenta de que la maqueta, lejos de quedarse como un estudio, cobraba una autonomía en sí misma y que podía ser

una obra de arte aunque hiciera referencia a una obra de teatro o a un personaje. A partir de ahí me enamoré de la maqueta y empecé a hacer cajas de luz. ¿Por qué la caja de luz? La caja me da la posibilidad de tener ese universo —la serie completa se llama *Microuniverso*—, ese miniteatro y adentro de ese miniescenario crear escenas, situaciones, atmósferas donde el espectador, a través de un visor, iba a poder observar en el interior de estas maquetas determinadas situaciones, determinadas escenas. Esta, por ejemplo, se llama *Visperas* y tiene que ver con *La vida es sueño*.

Trabajo con conceptos dramaturgicos que son empleados en el teatro. Esta otra caja es un poco diferente pues ya se concebía como un mueble en sí misma, puede ser vista por varios espectadores a la vez, pero en el caso de las anteriores que he hecho estaban diseñadas para tener una experiencia personal, era como una revelación, como un acercamiento en el que los espectadores debían esperar la sensación para entenderse con el interior de la caja. Era muy interesante cómo el medio objeto-instalación y luego el medio fotografía podían recoger independientemente y de alguna manera un acercamiento al arte teatral, a una escena, a una situación, a una historia o parte de ella. Ha sido una mezcla de mi experiencia como diseñadora escénica y mi experiencia como artista visual.



FOTO: MAITÉ FERNÁNDEZ

MORIR EN LA ORILLA

Me dice usted que me deja en libertad para censurar lo que, al escribir sobre las cosas de esta tierra, halle la pluma digno de censuras. Y esta es para mí la faena más penosa. Para mí la crítica no ha sido nunca más que el mero ejercicio del criterio.

JOSÉ MARTÍ

Carta a Bartolomé Mitre y Vedia
19 de diciembre de 1882

YUNIOR GARCÍA AGUILERA

1

AGRADEZCO A LA REVISTA *TABLAS* LA INICIATIVA DE SUMAR VOCES

a un debate cultural que ha escarbadado en el papel de la crítica dentro de la ciudad cubana actual. Asumo su invitación, convencido de que merece la pena el aporte de todos a un asunto del que, en definitiva, ni sabemos ni podemos permanecer ajenos.

He seguido de cerca varias intervenciones sobre el tema en los recientes congresos de la Asociación Hermanos Saíz y la Unión de Escritores y Artistas de Cuba. También evito perderme las aproximaciones a este tópico en el Noticiero Cultural y en las publicaciones digitales especializadas. En el debate, según mi criterio, han faltado estrategias concretas en el ámbito cultural para asumir los retos de una Cuba cambiante y han sobrado alarmas que responden a preocupaciones extra artísticas.

Procuraré afinar al máximo mis opiniones al respecto.

2

El teatro es una de las artes que más necesita de la crítica. Su carácter fugaz requiere el testimonio de un ojo y una voz que leguen al futuro, al menos, la experiencia personal de un instante irreplicable.

Pero la crítica no solo sirve para perpetuar un hecho efímero o para satisfacer la curiosidad del investigador del próximo siglo. Más allá de orientar a los públicos, medir calidades y proponer jerarquías, un buen crítico puede ser capaz de distinguir en una obra hallazgos, retrocesos, sutiles cambios de estilo, asimilación de nuevos referentes, torpezas, eficacias o mutaciones expresivas. Muchos de estos elementos son difíciles de divisar para el público, e incluso para los propios creadores, demasiado inmersos en las dinámicas de los procesos creativos.

Cuba cuenta con el privilegio de poseer una de las pocas facultades en el mundo que forma a profesionales en el campo de la teoría teatral. Algunos de nuestros teatrólogos

son voces respetadas en el panorama escénico iberoamericano. Su experiencia en análisis de espectáculos, formación docente, organización de eventos y desempeño editorial son referentes en varias comunidades teatrales alrededor del orbe.

En muchas provincias del país se realizan encuentros con la crítica, donde se escanea la realidad escénica de esos territorios. Nuestra red de festivales no solo tiene en cuenta la participación de los críticos, sino que multiplica los espacios de confluencia entre estos y los creadores. Muchos teatrólogos desempeñan un importante rol de asesoría en buena parte de los colectivos escénicos. Me atrevo a decir que el teatro es, entre las manifestaciones artísticas en Cuba, una de las que goza de mejor experiencia, en cuanto a su cercanía con la crítica.

3

No todo es luz, por supuesto. Es cierto que muchas veces la opinión crítica se limita a un intercambio breve entre dos partes. Asumo que los públicos no siempre se reconocen como destinatarios de una publicación especializada. Algunos artículos poseen un elevado tecnicismo que resulta incomprensible para el espectador común, mientras que otros se limitan a una valoración de fácil lectura que no contribuye a elevar la capacidad de análisis en el receptor.

Es innegable el declive en la disponibilidad impresa de una revista como

Tablas. La circulación digital de los sitios especializados debe competir con una marea de contenidos que, en ocasiones, producen más desconcierto que orientación y guía. La falta de espacios en los medios de comunicación masivas, en particular la televisión, no favorece la necesaria familiarización del gran público con herramientas que le permitan entrenarse como espectadores. En ese sentido han corrido mejor suerte otras manifestaciones como el cine.

Admito que a veces el creador solo busca el párrafo elogioso para sumarlo a su *dossier*, que los actores se apresuran a encontrar sus nombres entre líneas, que no siempre se profundiza en el análisis específico de elementos como el diseño de escenografía y las luces. Tampoco ignoro que una opinión negativa puede provocar alargados rencores.

Una vez, por cierto, le escuché decir a un crítico que a la hora de definir su salario nadie había tenido en cuenta el criterio de «peligrosidad» que implicaba buscarse enemigos en un ambiente tan extrovertido como el teatro.

Pero estos asuntos ni son nuevos, ni se limitan a la experiencia cubana.

¿Debe la crítica jugar un rol determinante en la aplicación de políticas culturales? En mi opinión, se trata de un terreno pantanoso. En primer lugar, por el carácter subjetivo de todo acercamiento a un hecho artístico. En segundo lugar, porque las opiniones especializadas podrían correr el riesgo de ser utilizadas para fines ajenos a lo estético, y servir como excusas para la aplicación de censuras, descalificaciones espurias y hasta oportunismos sectarios.

Graziella Pogolotti en «Bajo el signo de Prometeo», sostiene que el ejercicio del criterio «no es el Dios severo de las catedrales románicas que separa, a diestra y a siniestra, las almas buenas de las malas, con adjetivos bien o mal seleccionados» sino que «produce una lectura del espectáculo, analiza su articulación conceptual en lo artístico, y en el plano de las ideas establece sus coordenadas y sus referencias esenciales, valora el texto verbal y el de la representación. En ese proceso de desmontaje, asume un punto *de vista*».¹

Con el artículo de la maestra solo difiero en que la crítica deba fijar o establecer jerarquías. Considero que estas deberían ser entendidas como *propuestas, teniendo en cuenta que los públicos, independientemente de las opiniones expertas, también saben proponer las suyas. Subestimar las preferencias de los públicos*

¹ Graziella Pogolotti: «Bajo el signo de Prometeo», *La Gaceta de Cuba* (1): 51, enero-febrero, 1997.

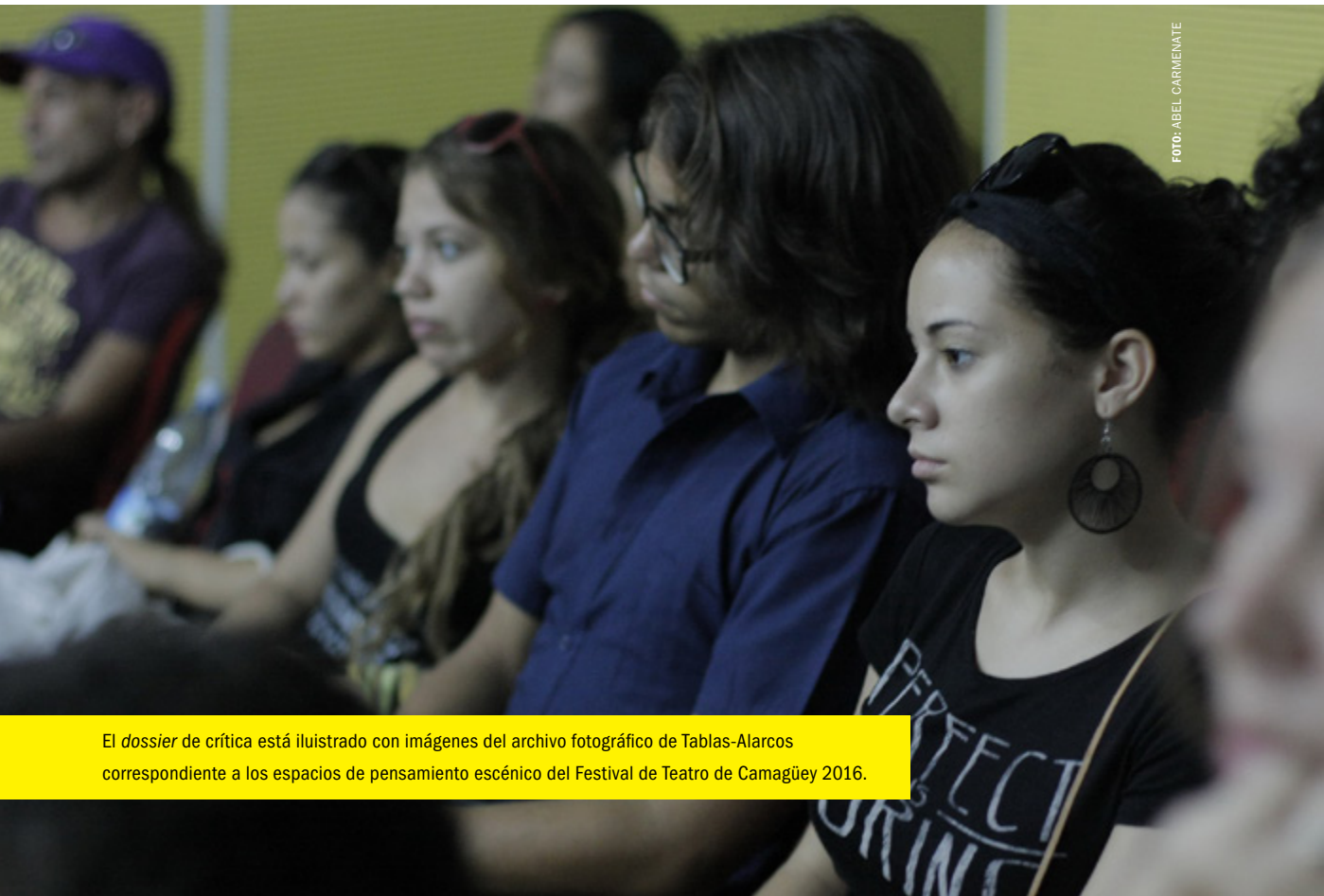


FOTO: ABEL CARMENANTE

puede constituir un error poco objetivo e inútil. Equivale a ignorar la mismísima especificidad del arte que, según Eco,² encuentra su sentido en la interpretación del espectador. Ese complejo equilibrio entre el artista, su creación y sus receptores (especialistas o no), puede elevar un producto a la categoría de arte. No existen fórmulas ni manuales. El arte sigue siendo, afortunadamente, un misterio.

5

En disímiles reuniones y encuentros para analizar los «problemas de la cultura», he escuchado insistentemente de boca de algunos participantes la urgencia de potenciar una crítica artística que combata la banalidad, el mal gusto y la vulgaridad. Pareciera que, para «salvar la cultura», fuera imprescindible e inevitable iniciar una cruzada contra todo lo que corrompa la decencia, las buenas costumbres y la moral del pueblo.

Cuando escucho estas opiniones siento como si viajara en el tiempo hacia un pasado medieval. Luego recapacito, y recuerdo que no hay necesidad de ir tan lejos.

También en el siglo XIX cubano el bufo tuvo detractores que se escudaban en premisas similares. Se les acusaba entonces de inmorales y vulgares, de improvisados y superficiales. *Electra Garrigó* de nuestro Virgilio fue motivo de escándalo en los días de su estreno, por procaz, irrespetuosa y desacralizadora.

El triunfo de la Revolución trajo consigo un innegable caudal de oportunidades que se materializaron en concursos, publicaciones, movimiento de aficionados, escuelas y seminarios para artistas y técnicos. Y aunque ello nos legó un buen puñado de autores valiosos, una vez más los debates y políticas de la época colocaron a varios de ellos en posiciones evasivas, tímidas o francamente pesimistas ante la realidad que vivían.

Durante el Primer Seminario Nacional de Teatro, en 1967, se pretendió la formación integral de un «nuevo espectador», en equivalencia con el deseado «hombre nuevo». Luego llegó la conocida polémica suscitada por los premios de la Uneac que desembocó en las resoluciones aprobadas en el Primer Congreso Nacional de Educación y Cultura y que trajeron ostracismo, parametración y silencio para muchos de nuestros artistas.

Sería interesante volver a publicar aquellas discusiones y compararlas con algunas de las controversias que hoy siguen aflorando en determinados espacios de intercambio. No aprendemos que muy cerca de estos reclamos por una mayor «decencia» en el arte, cuelga una espada de Damocles que amenaza con cercenar las libertades creativas.

La amnesia histórica y cultural genera un círculo vicioso para cualquier debate que pretenda sostener una sociedad. Pareciera que ya olvidamos aquel programa radial *Hablando Claro*,³ que bajo el título «Crítica a la falta de crítica teatral» puso nuevamente en jaque a los creadores, en pleno periodo especial. En dicho espacio, el periodista Renato Recio arremetió contra dos espectáculos presentados en el Festival de Teatro de Camagüey del año 1996. Cabe destacar que no solo el perfil del programa era ajeno a temas culturales, sino que el periodista ni siquiera había visto *Los equívocos morales*, del grupo Escambray, ni *El*

Arca, de Teatro del Obstáculo. Obviamente la descalificación de las obras no respondía a cuestiones estéticas, sino ideológicas. Pero lo peor es que se intentó cuestionar la poca severidad con que la crítica estaba juzgando aquellas obras «burdas». Lo que encendió definitivamente las alarmas, incluso en las instituciones culturales, fue que estas obras se usaran como excusa para plantear una fractura entre artistas e intelectuales, de una parte, y obreros y campesinos, de la otra.

Críticos como Amado del Pino y Omar Valiño participaron en los debates que se generaron después del programa. Amado defendió el papel del teatro como «sitio ideal para la confrontación de ideas».⁴ y Valiño hizo énfasis en que «es una vocación permanente del teatro estar comprometido con la utopía que significa el proceso revolucionario y mostrar los desgarramientos de ese tránsito».⁵ Pedro de la Hoz, desde las páginas de *Granma*, profundizó en la naturaleza crítica del arte y en su papel como catalizador del debate social.⁶ Y por último, el entonces presidente de la Uneac, Abel Prieto, pondría fin al asunto con su artículo «La Cigarra y la Hormiga: un *remake* al final del milenio», acentuando el carácter «inclusivo» de la política cultural de la Revolución.⁷

5

No pretendo con estas reflexiones desestimular el diálogo constante que debe sostenerse entre creadores, especialistas, investigadores y público en general, para buscar soluciones a los problemas relacionados con el desarrollo cultural de la Nación. En lo que insisto es en encausar los

debates hacia aguas profundas, que nos alejen de repetir los mismos ciclos.

El sociólogo británico John Ruskin decía que el arte era expresión de la sociedad. Invierten esa lógica los que insinúan que las manifestaciones crecientes de marginalidad en la población son una consecuencia de la música que escuchan o los productos audiovisuales que consumen. La industria del entretenimiento, que no siempre genera producciones que alcancen la categoría de arte, responde a una demanda. Y esa demanda por el consumo de productos que algunos consideran «de mal gusto», no solo crece como resultado de estímulos publicitarios, también es directamente proporcional al aumento de la pobreza, las desigualdades, la injusticia social, la falta de oportunidades y la pérdida de confianza en las estructuras sistémicas.

Siempre habrá espectadores que necesitan de la crítica para completar su experiencia con el hecho artístico. Siempre habrá creadores que encuentren en lo lúdrico una forma legítima para expresarse. La programación cultural debe encontrar la manera de ser inclusiva y plural,

equilibrada y asequible, sin pretender que está en sus manos el poder absoluto de controlar el fenómeno de la recepción. Las instituciones pueden enfocarse en financiar y promover el arte que consideren «valioso», sin enfrascarse tanto en regulaciones prohibitivas o descalificadoras. Ningún decreto tiene la capacidad de definir o no lo que es arte. Un arte que se vuelve, por cierto, cada vez más crítico.

Nadar tercamente en círculos agota, debilita, aburre. Es como engañarnos, creyendo que avanzamos, para al final reconocer que, irremediablemente, se muere en la orilla.

² Humberto Eco: «Opera abierta», edición digital.

³ Radio Rebelde, 30 de octubre de 1996.

⁴ Amado del Pino: «Aquí, el teatro», CMBF, Radio Musical Nacional, 4 de Noviembre de 1996.

⁵ «La rueda dentada», Radio Rebelde, 9 de noviembre de 1996.

⁶ Pedro De la Hoz: «Hablar claro y hondo», *Granma*, 9 de Noviembre de 1996.

⁷ Abel Prieto: «La Cigarra y la Hormiga: un remake al final del milenio», *La Gaceta de Cuba* (1): 52-58, enero-febrero, 1997.

PENSAR LA CRÍTICA

JUAN GONZÁLEZ FIFFE

DESDE EL YA LEJANO

1978, en que inicié mis estudios teatrales, navegué en barco seguro, pues tuve la suerte de pertenecer a una generación de estudiantes que aprendimos, junto a la técnica, la investigación y el oficio, el ejercicio del criterio como catalizador y corrector del pensamiento escénico y de las filosofías que subyacen en cada propuesta escénica. Desde ese remoto momento he pensado en el valor del cuestionamiento de «la verdad» para llegar a «la verdad».

Importa en este momento comprender el grado de subjetividad que hay en cada análisis, en cada proceso de pensamiento

que viene desde el momento de nacimiento o proyección de la idea, que acompaña a los creadores como espada de Damocles, o como ángel protector, durante todo el proceso, y que alcanza su punto álgido justo en la socialización o momento en que el hecho escénico dialoga con su público.

La subjetividad que parece uno de los aspectos más sólidos que tienen los críticos de hoy para encausar el ejercicio del criterio en torno a una obra es sin duda muy engañoso o mal comprendido, pues no se trata solo de las capacidades cognitivas alcanzadas por el crítico, o en el peor de los casos sus gustos personales o formación cultural, sino en la capacidad de generar un estilo, una manera que lo aleje del criterio de otros, aunque se estén refiriendo a los mismos problemas de la misma obra y los conduzcan a un estilo personal que no se parezca al «corta y pega» que se ha puesto de moda con las nuevas tecnologías, o al criterio complaciente por las más diversas causas.

Lo primero que debe observar el crítico es que la obra tiene una pertenencia a uno o a un grupo de creadores; que la obra tiene su propio lenguaje, su estilo, su estructura, sus conceptos ideoformales y estéticos, su propia filosofía, su tiempo, y que es, en un sentido integrador, idéntica a sí misma. Desde luego, si la obra no es coherente con estos elementos corre el riesgo de no ser lo suficientemente

auténtica y digna como para resistir una crítica inteligente.

Crítico no puede ser cualquiera, sin embargo, cualquiera puede ejercer una opinión crítica. No todo el que critica es un crítico. Debe mediar, y determina en la formación de un crítico una sólida postura ética, y he aquí una de las características esenciales del crítico en el ejercicio de su profesión.

La crítica, dije una vez, tiene un carácter corrector, permite el perfeccionamiento de la obra, ahonda en las zonas oscuras, poco legibles e inconexas, alertando y proporcionando elementos de juicio para encontrar alternativas de solución.

Un buen ejercicio del criterio no se permite comparaciones, una obra no está por la existencia de otra aunque se corresponda en estilo, tendencia o género, una obra es por sí misma, por esta simple razón el ejercicio de pensamiento alrededor de ella tiene que ser consecuente con sus propias proyecciones y sus eficacias. Una obra solo es comparable a sí misma, tampoco resulta justo el empleo de las técnicas de la actuación para consumir el cuestionamiento de una obra: «Si yo tuviera que hacer esta obra, haría esto o lo otro», craso error. Es una posición de artista, no de un crítico.

Quizás esta postura, al parecer elemento tratado en la formación del crítico, ha inclinado a más de uno hacia el mundo de la creación, alejándolo de la postura ética del profesional del pensamiento escénico y la teatrología. La imparcialidad debe ser un baluarte de quien ejerce la crítica. El profesional de la crítica debe hacer a un lado sus gustos e inclinaciones personales y ajustarse a la relación de los propósitos del creador, la efectividad de la obra en relación con su espacio, tiempo, tipo de relación y su eficacia, sus alcances estéticos, ideas conceptuales y formales, filosofía. Quizás en esta afirmación esté contenido el daño que puede hacer al crítico una irresponsable perspectiva de subjetividad.

El arte teatral encuentra en la crítica, cuando es efectiva, un camino de



superación, de efectivo diagnóstico, de crecimiento y solidificación de la obra.

¿BAJO QUÉ PAUTAS EL CRÍTICO SE ENFRENTA A LA OBRA?

Primero su identidad, sus aportaciones al pensamiento o a las corrientes de pensamiento, su proyección y trascendencias estéticas, su ubicación y aportes a la cultura. Desde 1982 he participado en muchos de los encuentros teóricos y críticos desarrollados en diversos espacios de la escena nacional y otros fuera de nuestra frontera.

Fundamos en Bayamo el encuentro de pensamiento Filtro de Campaña, espacio de diálogo entre creadores, críticos y especialistas que ha marcado un antes y un después en la escena granmense. Estos diálogos generaron un crecimiento cuantitativo y cualitativo en el quehacer teatral y danzario en el territorio. El Filtro reubicó a la provincia nuevamente en el mapa teatral cubano, se generaron nuevas propuestas de otras agrupaciones, incentivadas por el intercambio y las sugerencias producidas al calor de los diálogos y las actividades, aumentó la presencia de los títulos de Ediciones Alarcos en nuestro territorio y propició el intercambio profesional con creadores de la talla de Armando Morales, Francisco López Sacha, Roberto Gacio.

Este encuentro deja clara nuestra postura ante la crítica, a la que considero imprescindible si de desarrollo del pensamiento y el crecimiento artístico se trata. Pudiera hacer un balance de los logros y las dificultades a partir de las propias experiencias y del criterio del resto de los artistas en el de-



FOTO: ABEL CARMENATE

sarrollo de este evento y que puede dar nociones claras de algunas de las interrogantes que hoy nos ocupan. Sin embargo, una crítica parcializada con determinados artistas o grupos, que toma partido a favor o en contra, que castiga al silencio o ignora a los que no son de una élite, ha producido mucha falta de credibilidad. Si la crítica ejercida con la finalidad de amparar a los grupos en los cuales los críticos son asesores, dramaturgos, directores o sencillamente amigos de una escuela o generación, se impone en los muy escasos espacios de publicación del país, si los premios de la crítica desconocen al país en aras de la autosatisfacción y proteger a algunos en detrimento de otros, si en un evento determinado se asume la crítica para destacar los aspectos negativos de la creación y una vez resueltos estos problemas por la acción de la propia crítica no encuentran espacio de publicación, entonces el artista siente que la crítica ha sido mal intencionada y se niegan y niegan los espacios ganados.

CRÍTICA Y ESPACIOS LEGITIMADORES

Son escasos los espacios legitimadores del teatro en el país, no se reconoce al público como legitimador, tampoco a instituciones provinciales, consejos técnico-asesores y otros mecanismos creados en las provincias. Los críticos y especialistas, a veces, la voz omnipotente de un individuo o de un reducido grupo tiene la potestad de decidir quién es y quién no. Los espacios de publicación, revistas y otros medios son escasos y limitados, el simple criterio de una persona tiene el poder de echar por tierra el trabajo de años de una región entera y si vas al festival tienes que soportar que tu obra sea degradada al punto de sentir pena por estar en un inmerecido evento. Este gran poder está monopolizado por unos pocos que solo dan entrada a su tropa y que si alguien se cuele por error debe ser tratado con la merecida frialdad y desprecio.

El Noticiero Cultural, espacio legitimador por excelencia en los últimos tiempos y que ha dedicado formidables resúmenes al teatro de títeres, festivales de teatro y al teatro

en Cuba, solo pone imágenes de un reducido número de grupos protegidos, intención clara de que lo demás no existe o no tiene calidad suficiente para figurar alguna vez en ese Olimpo. Si la intención no fuere la de hacernos sentir como parásitos condenados a desaparecer, no queda claro el verdadero propósito.

La crítica debe ser coherente con el seguimiento a las obras tratadas, y señalar lo malo y reconocer lo bueno, pero no con un criterio ambiguo, no decir una cosa y escribir otra, si lo que dijo un crítico equis se convierte en una sentencia condenatoria, y aun siendo resuelto el señalamiento se usa el criterio escrito como arma contra el creador o la obra, no podrá haber fe, sino divorcio entre críticos y creadores. Si el poder es ejercido con intenciones vengativas y en el peor de los casos el sometimiento al olvido o a la ignorancia, no puede haber fe.

Esta postura ha lacerado durante mucho tiempo la relación de críticos y creadores, al punto de crear desaliento y aversión hacia la labor del crítico. Desafortunadamente cuestiones de esta naturaleza compiten con la inmensa obra investigativa, de opinión y de amplio y profundo criterio cultural que ha contribuido a consolidar el panorama del teatro contemporáneo en una suerte de historia del pensamiento escénico en los últimos cincuenta años y que es obra sin dudas de teatrólogos, críticos, danzólogos, editores, etc. Libre de prejuicios, puedo ser juzgado o aplaudido por estos criterios, puedo ser víctima de nuevas represalias, confieso, no me importa. Es mi criterio y es el criterio de muchos. No creo, por otra parte, que exista ningún problema en que los teatrólogos y los críticos quieran ser artistas, esta es una condición que no se adquiere por resolución, sino porque hay talento para hacerlo y eso no tiene discusión de ninguna naturaleza. Lo que importa es encontrar las fronteras, saber hasta dónde se desempeña una u otra tarea, un adecuado comportamiento ético permite al individuo no mezclar el poder y las oportunidades de tener una voz que se escucha y utilizarla para enaltecer su obra o la de

sus protegidos en contra de, o negando el espacio a otros; se comete el mismo pecado de corrupción si no existe ese muro ético que ubica en la correcta posición al individuo en cada momento. No creo ni afirmo que ser artista, si el talento asiste, sea un fracaso, ni motivo de ello, por el contrario, el individuo debe encontrar el espacio para su obra creadora y para su obra crítica. Es una bendición que un crítico o especialista con profundos conocimientos y con un pensamiento avanzado pueda realizar su obra creadora.

Llamo la atención sobre el particular de que importantes decisores del país tienen a menudo dentro de su grupo de asesores y personas de confianza a personas comprometidas con determinadas tendencias o creadores. Puede esta relación no dar una perspectiva verdaderamente justa de la situación ni de las conclusiones que se adoptan. La tan llevada y traída legitimidad está teniendo una visión parcializada y no siempre se reconoce lo mejor o el trabajo de los que están fuera de selectos círculos de relación.

¿A DÓNDE NOS QUIEREN LLEVAR CRÍTICOS Y ESPECIALISTAS Y DECISORES?

Desconocer la gran diversidad de la cultura cubana es como negarla. ¿Cuál es la receta? ¿Qué tenemos que copiar? Nuestra cultura y nuestro teatro son multiconformados, «un ajiaco» como decía don Fernando, una roca de granito, como me gusta decir. ¿Qué modelo nos imponen? ¿Qué órgano tenemos que amputar a la nación? El teatro es mi patria, hace falta respeto y libertad creadora para que florezca verdaderamente cubano, auténtico, fresco, útil, diverso, idéntico a nosotros, los de La Habana y los de Guantánamo, ya hay dignos ejemplos de ello, dejémosle fluir. Tomando en cuenta los últimos años no creo que el balance del trabajo crítico sea totalmente desfavorable. Se ha hecho un esfuerzo notable para crear nuevos espacios de diálogo después de que fuera suspendido del Festival de Camagüey el Encuentro con la crítica por razones conocidas, algunas más sólidas otras más fugaces pero un esfuerzo loable, con la Casa Editorial Tablas-Alarcos, el ISA, el CNAE, Casa de las Américas y los consejos provinciales de Granma, Guantánamo, Pinar del Río, entre otros.

En contraste, notables críticos se han abierto espacios como creadores, periodistas, radialistas, etc. Esta nueva realidad desentona con las intenciones de la cultura de dar a la crítica el papel preponderante y cualificador del teatro cubano. En mi modo particular de ver el asunto pienso que urge una mirada crítica a la crítica, de manera que logre reconfigurarse y recuperar el reconocimiento, atención y credibilidad en el ámbito nacional. Si es verdaderamente coherente el discurso sostenido en los Congresos de la Uneac y en las proyecciones institucionales de la cultura, fortalecer la crítica es una necesidad urgente. Hablando de valentía a la hora de hacer crítica, recuerdo con especial agrado a una joven periodista bayamesa: Dania Casali, que hizo de la crítica un evangelio, su voz poderosa estremecía todo el ámbito cultural granmen- se desde un criterio profundo, capaz de impresionar y generar cambios. Un crítico debe ser algo así, profundo, imparcial y capaz de generar cambios. Pudiera ser un camino, los medios culturales provinciales a

menudo llenan sus espacios con artículos, promociones, informaciones, programación, pero rara vez encontramos una crítica en- judiosa, quizás por falta de pre- paración para ello o «por evitar problemas con los creadores», pudiera ser esta una vía de apor- tación a la opinión crítica en los medios nacionales.

Una crítica sólida la encon- tramos casi a diario en funciones en las calles, los teatros, las comu- nidades, por personas comunes, no criterios complacientes ni có- modos, introspecciones densas, fundamentadas, de conceptuali- dad profunda y con lecturas atrac- tivas y sorprendentes de las obras presentadas. Nuestro público está lleno de maestros, intelectuales, científicos, humanistas, religiosos, que desde las más diversas pers- pectivas y culturas asumen el cri- terio y las apreciaciones de una obra, pero ¿qué tiempo y qué me- dios tienen los críticos de nuestros espacios legitimadores para com- partir la obra de los que no están en el circuito de la calle Línea?

Nuestra precaria economía condena cada vez más los espa- cios para compartir la creación en festivales, encuentros etc. De igual manera se impone espacio para los grupos protegidos, ¿qué queda entonces para el país?

Cuando pienso en la críti- ca no puedo evitar relacionarla con la profesión de enfermería. Mi madre, una mujer íntegra, era enfermera y me decía a menudo: «¿Sabes por qué a las enfermeras no se les permite curar a sus seres queridos?... Porque los curarían con lástima», era su respuesta sa- bia. Una herida curada con lás- tima deja guardada la infección profunda. Por eso hace falta un poco de crueldad si queremos en

verdad sanar la herida, pero cuando un médico o una enfermera curan con un tanto de crueldad una herida profunda lo hacen con ética, lo hacen con absoluta consciencia de que es para curar, y esa ética denota un profundo respeto por el herido y su herida, así ha de ser la crítica.

Por el contrario, si el médico aprieta la herida por el placer de causar dolor, sin retirar la infección, entonces la crueldad es verdadera tortura y nada bueno produce, solo odios y rencores. La creación es un acto sublime, es para el creador algo excepcional, y en ello les va todo su amor, respeto y empeño, quien ose dañar ese acto sagrado está cometiendo uno de los mayores desmanes, entonces el creador no lo aceptará. Eso tiene de delicada la relación entre el crítico y el creador.

La verdad es un término relativo en el teatro, hemos escuchado decir a muchos maestros que la única verdad absoluta en el teatro es que no hay verdades absolutas. Ojo, ¿cuál es la verdad? Brecht decía: «La verosimilitud solo se logra mostrando lo inverosímil», ¿cuánto hay de subjetividad en este concepto de la Verdad? El crítico debe decir lo que piensa, aquello de lo que está convencido o aquello de lo que duda, pero siempre haciéndolo del modo que crea tendrá el resultado esperado en la comprensión del interlocutor, del creador, porque de ello debe surgir un análisis que va más allá del modo en que lo percibe el crítico y que tiene que ver con sustentos, con conceptos estéticos, con fundamentos que han de entrar en diálogo, y de ese análisis

se desprenderán las alternativas que como aporte dará el crítico al proceso de la creación. Soy creador y, aunque parezca raro, me ha tocado en múltiples ocasiones el papel de crítico. Señalar, disentir, convenir son virtudes si se logra ser comprendido y tienen un verdadero efecto transformador. No siempre lo he logrado, eso no me ha hecho menos, creo que criticar desde la acción virtuosa es un modo de abonar para el crecimiento. Y como creador he aprendido a apreciar el justo valor de la crítica. Creo en los críticos que me hablan de frente y enarbolando su verdad. Los he odiado y los he querido como a hermanos, pero todos me han sido útiles para aprender a pensar.

REPRESENTACIONES DE LA CRÍTICA

EBERTO GARCÍA ABREU

DESDE QUE TENGO VÍNCULOS PROFESIONALES

con el teatro, a partir de mis estudios de Teatología y Dramaturgia en la facultad de Arte Teatral del ISA en septiembre de 1981, se han hecho notar, con distintos matices e intensidades, las fricciones y acercamientos entre los universos concomitantes de la creación y la crítica.

Sin ser necesariamente inéditas en los avatares históricos del nuestro y de otros teatros en el mundo, las confrontaciones han sido muchas en estos años. Pudiera decirse que son condición natural de las relaciones entre los creadores y los públicos, en las que interactúan críticos, investigadores, comunicadores, gestores, programadores, funcionarios y otros trabajadores culturales, quienes hacen usos disímiles del oficio de la crítica.

Sin embargo, más allá de esas eventuales aproximaciones, a nivel personal o con un sentido gremial más evidente, creadores y críticos han pulsado diálogos indispensables en el tejido de la cultura cubana contemporánea, al examinar las interrogantes y reacciones que surgen de la interacción entre las

poéticas creativas, con sus singulares dinámicas de desarrollo, y las devoluciones de la crítica y sus contribuciones discursivas y valorativas.

Convocado por la revista *Tablas* para reflexionar otra vez sobre los impactos de la crítica en el proceso cultural y social de las prácticas escénicas que hoy articulan las carteleras y las ediciones a las que tenemos acceso, me sitúo ante las presuntas flaquezas de la crítica a partir de un posible consenso de opiniones, y no de un estudio riguroso del problema que nos cita. Conste que otra vez la crítica es ubicada en el centro del conflicto, mas no puede considerarse esta posición como una conclusión definitiva. Hay muchos asuntos a calibrar en pos de una caracterización más certera de las problemáticas que atañen a la crítica y sus ineludibles conexiones con los proyectos artísticos, modos de producción, políticas y gestiones administrativas institucionales en las que se inscribe, a la par de cualquier otro acontecimiento creativo. Estos son procesos de alta complejidad técnica y conceptual, respecto a los procedimientos y las interpretaciones que cada quien hace del binomio creación / crítica.

El asunto, por tanto, no es tan nuevo ni tan sencillo. Se resiste a demasiadas generalizaciones o posicionamientos extremos. Por ello es prudente agradecer la oportunidad del intercambio profesional, porque puede actualizar y proyectar con nuevos argumentos el desarrollo de los oficios de la crítica y las conexiones con los procesos de creación, procurando garantías que aún siguen pendientes de solución en lo que al reconocimiento laboral, salarial e institucional se refiere, por citar algunos elementos a dilucidar en medio de tan complicada madeja de problemáticas.

Al parecer dialogamos sobre la crítica teatral o escénica, por la presunción de que nuestra labor está en crisis. Con grados diferentes de sustentación, hay opiniones que califican como crítico el comportamiento, los procederes y los discursos actuales de la crítica. No obstante, ¿de qué crítica estamos hablando? ¿Cuáles son las nociones de crisis que distinguen las relaciones entre creación y crítica hoy?

Cada año, cuando analizamos el copioso listado de estrenos que acontecen en el país, a propósito de la entrega de los polémicos y necesarios Premios Villanueva de la Crítica a los mejores espectáculos de la temporada, una mirada cuantitativa parecería hablar de una amplia y rica producción escénica. Ya sabemos que los números no siempre indican calidad en las artes o en cualquier otra actividad social. Pero esos datos ponen en duda otras carencias en el ámbito teatral. Es el caso de la escasez de directores, la excesiva cantidad de grupos, la supuesta diversidad de poéticas, los desiguales modelos de creación y otros resultados del trabajo de las agrupaciones. Y claro que en cada una de esas áreas hay inconformidades y situaciones críticas. Nadie lo puede soslayar.

Si miramos las publicaciones especializadas que se ocupan del discurso crítico por encargo y condición institucional, junto a otros medios de comunicación en los que aflora una amplísima variación de géneros y modalidades de la crítica y sus diversos relatos, mezclados con la promoción y la información cultural, tendríamos que aceptar, al menos como hipótesis, que la cantidad no indica crisis. Las opiniones son abundantes, generosas y dispares. Pero las opiniones, como las propuestas creativas, no siempre son ejercicios especializados, sostenidos por un aparato técnico y expresivo sólido y profesional. Ambas caras de la moneda, a su

modo, refieren inconsistencias y señales de dificultades, sean estas más o menos críticas.

Dicho esto, el asunto de la crisis se me hace menos punzante y novedoso, lo cual no le resta importancia y gravedad. En ese sentido podemos encontrar espectáculos que llegan a los espacios institucionales de programación con signos de calidad muy insulsos, luego de las consultas, consejerías y valoraciones críticas que los especialistas, asesores y directivos deben sostener con los creadores que representan y programan en temporadas habituales o eventos importantes.

En aparente correspondencia con esta situación, la gestión editorial de las opiniones —y no solo del criterio especializado— en medios de comunicación institucionales con un espectro amplio de intereses, acoge con frecuencia textos de pretensiones críticas muy desiguales respecto al manejo irregular de los contenidos, la insuficiente capacidad de análisis, la escasa cultura profesional, el uso frívolo o superficial de la información, el conocimiento elemental del universo referencial y la indefinición de los objetivos y estrategias del discurso crítico.

Al final de esta travesía se nos hace notar a los críticos profesionales, junto a los comunicadores y otros trabajadores de la opinión, la fragilidad del análisis calificador y la ausencia del énfasis en



FOTO: ABEL CARMENATE

el señalamiento de las zonas deficientes de las creaciones programadas en los teatros y espacios de las artes escénicas cubanas. Es cierto que tales carencias existen en la inmensa mayoría de los textos valorativos y las opiniones que se publican en los diversos medios de comunicación. Pero sin eludir responsabilidades derivadas del oficio, es necesario recalcar que los críticos, más allá de gustos o tendencias analíticas, no deciden las programaciones ni la política de estrenos o las condicionantes creativas de los artistas y las agrupaciones. Tampoco los críticos en ejercicio instalan y ponen en práctica las estrategias editoriales de las publicaciones. Estas son decisiones y responsabilidades que, mírense como se miren, escapan a las intenciones y encargos de los críticos y colegas de otros oficios afines. Tal vez por ello, en muchos de los trabajos que se publican, resaltan el acompañamiento del proceso creador y el acento promocional, por encima de las posibles incongruencias o desatinos de las propuestas creativas.

El teatro cubano, como toda manifestación cultural activa en el campo social, ha atravesado momentos de mayor o menor incidencia creativa. La crítica también ha participado de esos vaivenes y dificultades porque no es un ente aislado del cuerpo teatral. Y es bueno señalar otra vez, hasta el

cansancio, que la crítica es un compendio de voces y de gestos, resultantes de las labores desplegadas por los críticos en soledad. Desde sus territorios individuales, los críticos ejercen su obra en virtud de los encuentros que el teatro, los teatros o las prácticas escénicas y dramatúrgicas generan, estimulan, provocan o, sencillamente permiten. Solo en ese andar su gestación es colectiva, en correspondencia con la naturaleza creativa del teatro.

Las consideraciones críticas no tienen que pasar obligatoriamente por la vehemencia de las palabras enunciadas o impresas en las cuartillas y las páginas digitales. Esas expresiones son necesarias en tanto articulan una tradición y una opción de perdurabilidad para el hecho creativo y sus circunstancias de concepción. De igual modo, estas contribuyen a la memoria crítica del teatro y los procesos creadores que le son contemporáneos. Pero no son las únicas alternativas para la expresión y la construcción del criterio, porque este también puede manifestarse con el silencio ante determinadas producciones. Silencio elocuente y activo, pocas veces cómplice y condescendiente con la torpeza y la precariedad creativa. De ahí que la expresión del criterio mediante el discurso literario y sus diversos géneros y modalidades, sea una altísima responsabilidad desde el punto de vista técnico y analítico que el crítico decide asumir, acorde con la libre elección de los procesos y las propuestas que abordará dentro del panorama creador con el que interactúa.

Porque nadie puede dudar, si nos atenemos a los números otra vez, que los espectáculos y los procesos creativos más significativos, por regla general, encuentran sus registros críticos en artículos, reseñas, ensayos, reflexiones académicas, talleres de crítica, intercambios directos en los procesos de creación, o en la programación de eventos y proyectos específicos; junto a otras variantes de gestión y circulación de las producciones escénicas, recolocadas dentro de las tareas actuales de la crítica.

Desde una perspectiva de relativa vigencia de estas problemáticas, es notable cómo la crítica desplaza o diversifica sus áreas de labor e influencias, lo cual no implica por ello que haya perdido sus cometidos, funciones y lugares tradicionales en los intercambios que puede fomentar con la creación. Las prácticas habituales de la crítica, al igual que los procesos creativos, han modificado sus modos de producción y estrategias discursivas. La convivencia de modelos críticos y géneros de opinión diversos,



El Portazo.CCPC

Dirección: Pedro Franco

en las actuales amplificaciones de la información, lejos de reducir el espectro de sus posibilidades, favorece un campo de mayores intercambios, con aportaciones y riesgos inevitables. De ahí que la crítica inmediata o directa deje de ser el único eje que patentice las valoraciones y los efectos circunstanciales de las creaciones y sus opiniones derivadas, sean estas especializadas o no. En todo caso el ejercicio crítico participa a la par de las tensiones culturales, sociales, económicas y políticas que soportan a la creación.

Al revisar anotaciones anteriores relacionadas con este asunto, comprendo que, si bien hemos avanzado en determinadas estrategias de trabajo, muchos problemas permanecen casi inalterables respecto al diálogo entre el teatro y la crítica. Por ello es importante aclarar oportunamente, para evitar confusiones mayores, que los contenidos y compromisos profesionales de la teatrología y la crítica no son, en sentido estricto, similares.

La teatrología es una ciencia y una práctica del conocimiento de anchurosos contornos en relación con el proceso creativo del teatro y otras artes, así como de las relaciones culturales y sociales vinculantes con diferentes épocas y condicionantes creativas. La crítica profesional y especializada del teatro y las artes escénicas en general, no es el único rumbo o destino de los estudios teatroológicos, aunque estos le sirvan de fundamento principal. A su vez, la crítica teatral puede nutrirse y gestarse en otros ámbitos como la filología, la filosofía, la estética, la historia del arte y muchas otras áreas de los saberes culturales, cuyos procedimientos de análisis y valoración se acerquen y profundicen en las exigencias técnicas y expresivas del teatro y sus múltiples encarnaciones.

En este sentido, recomiendo volver sobre el texto *La nueva pupila crítica*, de Rine Leal,¹ para comprender mejor la amplitud de posibilidades y tareas que los teatrólogos, dramaturgos o críticos pueden desempeñar potencialmente. Tanto Rine, como José Monleón,² junto a otros profesionales de la investigación y el ejercicio del criterio, afirmaron las múltiples acciones que la crítica puede incorporar a sus desempeños como sistema de pensamiento que acompaña, participa e integra las dinámicas creadoras de las artes escénicas, en la medida en que ella es también una práctica creativa.

Ser teatrólogo no es una condición definitiva y estática para asumir los roles que la creación

y las prácticas culturales reclaman en sus distintos estamentos. Por esta razón tan dinámica y abierta, muchos colegas de profesión han mutado sus trabajos críticos en ejercicios eminentemente creativos. El teatro, el performance, la danza, los audiovisuales y otras experiencias creadoras han permitido a los teatrólogos encauzar sus inquietudes y emprendimientos, en la medida en que han surgido nuevos intereses y posibilidades para el desarrollo profesional. No veo en ello ninguna contradicción o desencuentro con el cotidiano ejercicio del criterio. Este permanece como condicionamiento básico para el trabajo que los teatrólogos han de realizar en disímiles territorios creativos.

Ante semejante encrucijada de posibilidades para la creación y el criterio, ¿cuál es el lugar de la crítica en el teatro o las prácticas escénicas contemporáneas? La pregunta puede resultar obvia, pero no lo es, en la medida en que los rumbos de nuestra profesión tienen que reajustarse de acuerdo con las variaciones de los procesos creativos y las exigencias de las dinámicas culturales y sociales que nos relacionan. Cuando leí el artículo «La crítica entre la platea y el escenario», de Federico Irazábal, me sorprendió mucho la idea sobre la pérdida del lugar de la crítica, entendida en su expresión más global. Irazábal propone su afirmación como parte de un «juego discursivo, para tratar de pensar ciertas cuestiones que vayan más allá de la práctica cotidiana de cada uno de nosotros que efectivamente trabaja como crítico».³

En sentido general, me atrevería a afirmar que la crítica que ha perdido lugar en cualquier parte del mundo —lo cual no quiere decir que no exista y no se practique actualmente a nuestro alrededor— es aquella que intenta explicar y reducir la experiencia teatral a un esquema cerrado de interpretaciones y vivencias. Se trata de una crítica simplificadora de las múltiples lecturas e invenciones que toda obra puede generar, incluso aquellas de menores atributos técnicos y ficcionales. Hablo de una crítica prendida de la emisión de un mensaje explícito, unívoco y poco convincente para los creadores, espectadores o lectores, aun cuando las valoraciones y los relatos críticos que contienen lleguen envueltos de un empaque aparentemente teórico o con pretensiones intelectuales de alto vuelo.

Al mismo tiempo, pero en sentido diferente, hay que reconocer la intervención de la mal llamada crítica académica, al valorarse la academia solo

como un universo de acumulación de saberes, epistemologías y discursos estratificados respecto a las mutaciones de las prácticas artísticas, culturales y sociales. Las críticas y teorías académicas suelen trabajar sobre el cuerpo vivo de las obras y los procesos culturales. Desde ahí *crean* sus metadiscursos con relativa independencia del hecho que les ofrece motivación originaria.

A partir de la gestión y de la voz individual de los investigadores, docentes, críticos y especialistas que se desempeñan en los ámbitos universitarios u otras instituciones equivalentes, se desarrolla una labor crítica supeditada mayormente a la investigación y la docencia, cuyos presupuestos conceptuales estructuran un arsenal nutrido de ricas fuentes. Las construcciones teóricas componen campos de saberes muy abarcadores, desde los cuales opera la confrontación con las prácticas artísticas y culturales; y no a la inversa, como más nos gusta a la gente que hacemos y pensamos el teatro desde *adentro*.

Sin embargo, esa es otra implementación de la crítica, capaz de dilatar los confines del hecho creativo y permitirle diferentes abordajes, con fines y estrategias de indagación igualmente válidos y necesarios.⁴ Ello no hace más que afirmar que el origen y destino de la crítica y la teoría vienen, no solo de los profesionales de la opinión, sino de los creadores que sistematizan sus procedimientos, metodologías y propósitos creativos. Interactúan así dos campos del pensamiento articulados por el estatuto de la crítica que emerge de la creación, o hacia ella se orienta.

En cualquier variante, las posiciones extremas mutilan las posibilidades de participación plena de la crítica en la práctica teatral. Generan desconfianza e indiferencia por parte de los creadores, quienes, en no pocas ocasiones, invalidan la crítica, por no asumirla como un sistema expresivo gestado en *la misma acera del teatro*. En esos casos, el ejercicio del criterio es considerado muchas veces solo como expresión del gusto individual del crítico, opinión coyuntural sin consistentes soportes conceptuales y analíticos, o, en la ubicación menos arriesgada, como consideración más o menos complaciente de las expectativas e intereses de los creadores. De un punto al otro, hay un amplio margen de posibilidades y de evidencias de buenas prácticas del oficio y del riguroso intercambio de imágenes escénicas y opiniones críticas, lo cual, si no es suficiente, al menos nos conmina a deshacer el acomodo en el

ejercicio de la profesión, procurando renovadas estrategias para ofrecer la crítica que mejor podemos hacer.

Por encima de diferencias y acuerdos, de permanencias e intermitencias, del despótico manejo del gusto personal y la subjetividad excesiva de críticos y creadores, en Cuba el teatro tiene una respuesta de la crítica, más o menos estable, coherente y responsable; aunque no sea del todo complaciente para los creadores, las instituciones, e incluso, para los críticos.

Sin embargo, ¿esa respuesta crítica es efectiva dentro del diálogo social que los problemas actuales exigen no solo en el orden creativo y cultural? ¿Existe en Cuba realmente una cultura del diálogo o del debate cívico inherente a las prácticas sociales, económicas y políticas, entre las cuales se instalan el teatro, los procesos culturales y la crítica como ejercicio profesional? ¿No hay reiteraciones, lugares comunes, atrincheramientos, fanatismos e incluso exclusiones absurdas? ¿Acaso, por momentos, creadores, críticos y funcionarios no habitamos mundos paralelos respecto a nuestras propias misiones, conectadas de forma indisoluble con las realidades que vivimos y convertimos en ficciones y relatos?

Quisiera pensar que no fuera así, pero tal vez lleguemos al consenso de que se trata de una utopía. Las preguntas indican un problema que no puede ser abordado como una generalidad, o una cuestión que solo atañe a las explícitas relaciones entre las artes y sus correlatos críticos. Responder solo desde esos entornos demasiado estrechos, nos llevaría a otras posiciones sectarias e improductivas. Sobre

¹ Rine Leal: «La nueva pupila crítica», *Tablas* (1): 57-60, 1987, La Habana.

² José Monleón: «La crítica: profesión dudosa», *Gestus*, (número especial): 14-20, 1995, Bogotá.

³ Federico Irazábal: «La crítica entre la platea y el escenario», *Tablas* (3-4): 11-16, 2008, La Habana.

⁴ Cfr. Josette Féral: *Teatro, Teoría y Práctica: Más allá de las fronteras*, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2004. / Patrice Pavis: «La crítica teatral ante la puesta en escena», *Conjunto* (144): 8-13, julio-septiembre, 2007, La Habana.

todo si consideramos que las relaciones entre el teatro y la crítica no se articulan de manera lineal o expedita, al margen de los condicionamientos sociales y culturales de cada época o coyuntura histórica; y también, por qué no decirlo, en dependencia de factores humanos, individuales o colectivos que deciden la certidumbre de la interacción entre los creadores, los críticos y las instituciones culturales y sociales que acogen, promueven o ignoran nuestras prácticas profesionales.

La constancia del ejercicio de la crítica que acompaña las producciones teatrales en Cuba o en otros países no es garantía total de que la profesión esté en *su lugar*. Un lugar, por demás, movedido y cambiante que necesita de sistemáticas redefiniciones en virtud de la movilidad de los discursos artísticos y de los discursos sociales, culturales y políticos que a todos nos afectan en proporciones equivalentes. Al hablar de lugar o de lugares, podemos inferir también que hablamos de utilidades de la crítica y de la consideración de sus registros como un elemento más del acto creador. En ese sentido el camino siempre ha de estar abierto a nuevos descubrimientos y aportaciones de todas las partes que articulan la práctica del teatro, si se trata de desterrar las zonas de grata seguridad donde, con mucha frecuencia, descansan algunos críticos, creadores, especialistas y funcionarios de las instituciones culturales.

Mi trabajo sistemático con artistas del teatro y la danza cubanos y de otros países, en tanto crítico, asesor teatral, dramaturgista, investigador, docente o gestor, me permite apostar por el desarrollo de la crítica desde dentro de la gestación de los procesos creadores, conducentes a la escritura de un texto o a la realización de una puesta en escena y sus circulaciones posteriores.

Sin renunciar a la condición primigenia y simbólica de ser *juex de los espectáculos*, herencia del maestro Rine Leal, los *otros trabajos* que la crítica me permite, fundamentan los diálogos amplios con los creadores, los espectadores y las instituciones. De la transparencia ética y técnica de esos intercambios emerge la libertad de expresión de los criterios que afirmamos en los escenarios, las cuartillas, las clases o cualquier otra variante de intercambio basado en el teatro que nos toca construir.

Más allá de crisis y contingencias, de esos aprendizajes fecundos nace la decisión de defender los misteriosos encantos de la crítica y sus *representaciones*.



LA CRÍTICA EN SUS LABERINTOS

FEDERICO IRAZÁBAL

SI ME PUSIERA A REPASAR LA

cantidad de veces que he escrito algún texto que nombra la potencial muerte de la crítica notaría que han sido muchas, tal vez más de las necesarias. Pero si he escrito sobre los modos en los que investigadores y pensadores de diversas disciplinas han diagnosticado un estado febril de la crítica, lo que podemos decir es que ese estado no ha terminado ni de agravarse lo suficiente como para morir definitivamente ni de mejorarse tanto como para reinventarse. Preguntarnos en torno a por qué se ha necesitado tantas veces matarla sería un buen modo de comenzar un estado de situación, pero dada la coyuntura creo que podemos reformular el tema entendiendo el temor que hoy existe no tan solo ante la muerte de la crítica teatral sino ante la del mismísimo teatro. Y por supuesto que estamos en una situación muy delicada, en la que los artistas están llevando la peor parte y por lo tanto cualquier cosa que digamos en torno al tema parecería un abordaje sin sentido porque frente al dolor no hay análisis que valga.

Pero nuestra disciplina nos obliga a mirar en un mediano y largo plazo sin olvidar la coyuntura y entender que, en esa zona del pensamiento, el teatro no está ni muerto ni moribundo sino, muy por el contrario, atravesando una de las tantas crisis que a lo largo de los milenios ha enfrentado y, a las pruebas nos remitimos, sobrevivido. La pandemia que azota al mundo y castiga tan fuertemente a las llamadas «artes vivas» ha logrado un fenómeno único, que no pudo ser pensado ni por el más exitoso agorero: ver un mundo sin representaciones escénicas. Hemos visto crisis y supervivencias parciales; hemos vivido protestas que cerraban teatros y los hemos visto volver a abrir; hemos visto el modo en el que el capitalismo salvaje arrasó con un sinnúmero de edificios teatrales históricos

en nombre de la especulación inmobiliaria en las grandes ciudades capitalistas del mundo; hemos visto mucho pero nunca algo como esto. Que en Nueva York, Berlín, Londres, París y Buenos Aires —por mencionar las cinco grandes capitales teatrales del mundo— los teatros hayan estado cerrados al mismo tiempo es algo que jamás imaginamos posible, y, sin embargo, ocurrió. Que Occidente y Oriente no hayan tenido representaciones escénicas en vivo al mismo tiempo es un fantasma que jamás soñamos tener en frente. Y sin embargo ha sucedido y sucede porque, de hecho, al tiempo en el que escribo esto, todavía los teatros siguen cerrados y los artistas viendo cómo sobrevivir ante esto, con el deseo de volver a los teatros pero muy angustiados por desconocer cómo será, una vez abiertos, la reacción del público. ¿Volverá la sociedad a confiar en el otro y a sentarse a escasa distancia de un vecino para compartir un hecho vivo como es una propuesta teatral o de danza? ¿Volveremos a esa normalidad que hoy sentimos lejana? ¿Será recuperable el clima de época que vivimos hasta febrero de 2020?

Este es el contexto general en el que estamos viviendo desde hace poco más de dos meses pero del que ya se nos ha dicho que no será fácil salir; que no habrá, dicen los presidentes de diferentes países y líneas ideológicas, un regreso a esa normalidad perdida ya, que a lo que podemos aspirar es a la construcción de una nueva normalidad. Y como siempre, todo lo nuevo produce miedo y angustia. No pretendo aquí hacer futurología y habrá que esperar a ver qué nos depara el destino, pero sí podemos analizar qué es lo que está sucediendo con la crítica frente a este contexto y entender parte de las razones del diagnóstico funerario al que hacía alusión unas líneas más arriba.

¿Cuál es el estado de esa crítica agónica pero nunca finalmente muerta en este nuevo contexto? Creo que mirar lo que pasa en el mundo con la crítica teatral de estos días refleja parte de las razones de la sensación funeraria. Como he dicho en diversas oportunidades, tales como en *Por una crítica deseante*, la crítica puede asumirse de diversos modos, pero el que ha primado en las últimas décadas de manera hegemónica es el de una crítica que se ha convertido en juez del accionar de los artistas. Pero para que un juez realice su acto perlocutivo requiere de acusados, sospechosos y crimen. Y nada de todo eso ha ocurrido en los últimos meses. Los críticos-jueces ya no tienen causa sobre la que decidir y por ende se han quedado encerrados en la cuarentena hogareña sin nada para hacer. Ante el silencio del teatro el crítico-juez solo puede actuar su propio silencio, precisamente por el hecho

de que es un hablante dependiente de un discurso previo. Es un hablante que habla después de que otro habla con el objetivo de clausurar la polisemia y erguirse, desde el podio, como el gran hablante que sueña con el silencio (de los otros). Ahora ese crítico-juez se encuentra finalmente con que los artistas se han callado —por quedar sometidos dentro de una cuarentena y un conjunto de reglas sanitarias que parecieran no poder resolver de manera positiva y vital— y ese silencio ha terminado siendo su propia condena.

El problema del crítico-juez ha sido siempre el mismo: el ponerse por detrás del fenómeno escénico y no por delante. El crítico desde esa concepción tan supuestamente poderosa es de tal debilidad que carece de la posibilidad de hablar si previamente otro no habla. Ese crítico hoy se encuentra frente a las cuerdas y no está en condiciones de quebrar su silencio, ya que no es su responsabilidad hacerlo. Pero el crítico tiene el poder de no ser nada de todo eso y en vez de ponerse en el podio del juez puede ubicarse en el mismísimo terreno creativo y estar a la par del artista, no para juzgarlo sino para crear con él, junto a él.

Esta es la diferencia entre el crítico clausurante y el crítico constructivo. Este último es el que se antepone al producto (al fenómeno artístico en su expresión singular) y piensa al sistema, al lenguaje. El crítico constructivo es alguien creativo, tan creativo como el propio artista aunque sus materialidades sean otras.

Si pensamos la crítica desde las materialidades con las que se desempeña, podremos entender diferentes concepciones de crítica aunque todas ellas converjan en un mismo punto. La visión conservadora de la crítica hace que el lenguaje verbal sea su única herramienta, confundiendo «medio» con «herramienta». El crítico puede operar con diferentes medios ya que su herramienta no es el lenguaje verbal sino el pensamiento crítico. Y el pensamiento crítico puede ser expresado a través de diferentes medios. El crítico, por ejemplo, puede expresarse a través de la curaduría. De hecho, frente a la decadencia de la crítica en los grandes medios —principales fuentes de trabajo de los críticos—, muchos críticos profesionales nos hemos convertido en curadores o programadores. Un trabajo de curaduría —esto ha sido muy claro desde siempre en las artes visuales— es un modo de ejercicio del pensamiento crítico ya que se puede observar el pensamiento del

crítico a través de lo que programa y del modo en el que organiza eso que programa. Un festival o una sala teatral o una publicación de teatro pueden ser vistos como un acto de ejercicio crítico y no hay allí, necesariamente, lenguaje verbal. No se trata aquí de cuestionar la expresión verbal de ideas sino de comprender en qué medida esa confusión de medio con herramienta ha sido parte vital del diagnóstico agónico de la crítica.

Imaginemos ahora una crítica constructiva frente a este nuevo panorama. El teatro se encuentra cercado ante las políticas sanitarias que los Estados promueven (no juzgo ni opino sobre la necesidad o no de dichas medidas). Si el teatro es relación en tiempo y espacio entre artistas y espectadores, esa relación hoy parece ser mortalmente peligrosa. Y si bien es tan peligroso ir a la fábrica o al supermercado como al teatro, los dos primeros parecen ser actividades vitales necesarias mientras que la última una superflua y, por ende, postergable. Hoy con un gesto de valentía vamos al supermercado a comprar un litro de leche luego de mucho reflexionar sobre la necesidad real de hacerlo. Ir al teatro casi resulta inimaginable para muchos espectadores y ya hay estudios al respecto tratando de comprender cómo será la pospandemia. Ahora bien, frente a esa situación los artistas tienen al teatro como algo vital —de eso viven— y no como algo superfluo, y por ende se ven obligados o a migrar de oficio, ya que no se puede ir de un país a otro con mejores políticas culturales, o a reinventarse. Entre las primeras estrategias surgidas estuvo la de proyectar videos teatrales por internet. Se discute mucho acerca de si eso es o no es teatro, acerca de la calidad de lo que se ve y acerca de todo lo que se pierde. Si la crítica como institución no hubiera estado atrapada en la figura del juez —y por ende condenada al silencio— mucho tendría para decir en esa situación, pero para sentir que tiene algo para decir primero tiene que aceptar que ese campo de acción es otro y mucho más amplio que la singularidad de una obra teatral. El crítico sobrevuela el medio y puede pensarlo en su diversidad; el crítico tiene un conocimiento sintagmático y paradigmático que tal vez el artista no, ya que mientras que la formación de uno está más enfocada en el dominio de las herramientas y técnicas teatrales, en el otro hay una formación más panorámica, más vinculada con la estética que con la técnica.

El ejemplo de crítico constructivo contemporáneo es, por excelencia, Hans-Thies Lehmann.

El creador del concepto de «teatro posdramático» es un caso paradigmático ya que construyó un concepto que organizó el hacer. Ese modelo de crítico se paró junto a los artistas. No emitió un juicio, interpretó. No cerró la discusión, la abrió. Frente a un teatro distinto que el que él había estudiado en la universidad cuando percibió los cambios que los artistas le habían infligido a la disciplina, utilizó la crítica para pensar esa diversidad y organizar esos materiales dispersos e inconexos que los artistas suelen producir y les dio un orden, una sistematicidad. Eso permitió entender lo que se estaba haciendo y a partir de allí muchos otros artistas pudieron producir bajo el paraguas de ese concepto que no tan solo los organizó sino que además los legitimó. Ante las posturas críticas conservadoras que emitían juicios críticos sobre el nuevo modo de ser del teatro, Lehmann se posicionó en un lugar diferente y desde allí más que cerrar la polifonía la abrió.

Y es allí en donde radica la potencialidad de la crítica frente al panorama complejo que hoy vivimos. Es cierto que teatro en video no es teatro, es cierto que teatro por *streaming* no es teatro. ¿Pero

quién se atreve a definir qué es y qué no es teatro? Frente a la irrupción de la tecnología en la segunda mitad del siglo pasado, Umberto Eco produjo un libro de un título emblemático, *Apocalípticos e integrados*. Desde ese título se pensó el posicionamiento frente a la tecnología: se podía ser o apocalíptico (creer que esa irrupción era el fin de la humanidad) o integrado (creer que allí había potencialidades diversas). Frente al fenómeno de la sexualidad virtual yo la puedo leer como masturbación mientras que un cuerpo de generaciones posteriores a la mía pueden ver sexualidad, aunque no haya intercambio de fluidos entre cuerpos presentes. Aquellos que juzgan los nuevos vínculos humanos como no vínculos se posicionan como apocalípticos. Y no se trata de volverse fanático ni seguidor de nada, se trata solo de posicionarse frente a un fenómeno con una mente abierta que permita pensarlo más allá del punto al que se arribe.

Discutir lo que hoy está pasando en redes vinculado al teatro como «no teatro» por el hecho de que no hay presencia de artista y espectador en el mismo lugar es no entender que los fenómenos son



Performance La Bahía
Dirección: Martha Luisa Hernández Cadenas

FOTO: ABEL CARMENATE

dinámicos y que incluso sin aceptar que la virtualidad es el futuro del teatro se puede, sí, pensar en cómo la virtualidad podría enriquecer al teatro. No todo lo que estamos viviendo marca el fin, sino que podría señalar una potencia a descubrir.

Cada cambio en la cultura y en las herramientas con las que la cultura se expresa han señalado resistencia en el momento mismo en el que se la vivía por primera vez. Un drama sin conflicto parecía no ser teatro en determinado momento de la historia. Y hoy nadie se atrevería a emitir ese juicio. Un teatro que no referenciara el «contexto» era extranjerizante. Hoy nadie se animaría a emitir un juicio así. ¿Un teatro sin actores, es teatro? Decir que no es una posibilidad, obviamente. Ahora bien, una negación así de rotunda nos dejaría afuera algunas propuestas de Rimini Protokoll o de tantos otros grupos que han generado proyectos con robots. Por supuesto que podemos pensar, junto con Peter Brook, que para que haya teatro es necesario que alguien haga frente a alguien que ve; pero eso también ha sido discutido por la propia práctica. ¿Qué sucede con los proyectos de Franz Castorf cuando saca a los actores del escenario y los lleva a cameninos y, cámara mediante, los proyecta en el escenario? ¿Es teatro? ¿Es cine en vivo? ¿Es nada?

El espectador puede hacer lo que quiera ante estas preguntas y entender que teatro es X propuesta con tales características. ¿El crítico, puede hacer lo mismo que un espectador? O, por el contrario, por el hecho de ser considerado «espectador profesional» tiene la responsabilidad de poder pensar cómo circula la disciplina en este tiempo diferente de cómo lo hacía en el pasado.

Allí es donde está parado el crítico constructivo. No juzga. Ve la singularidad y produce reflexión sobre esa singularidad y sistematiza. Y eso puede ser herramienta más para el artista que para el espectador. Esa actitud recorta de manera diferencial también el destinatario del discurso crítico. El crítico juez produce para el espectador, el crítico constructivo para el artista. Uno forma parte del mercado, el otro de la institución artística. Uno difunde, el otro coproduce.

Es por eso que frente a esta situación tan compleja para el sector como la que estamos viviendo, en donde parece que estamos frente a una agonía final, el crítico constructivo podría historizar, analizar y ayudar al artista a pensar su propio oficio a través de una historización de sus herramientas. Las culturas cambian más allá de las voluntades singulares de los individuos que formamos parte de ella. Para los sujetos activos de esa cultura, pensarla, analizarla, sistematizarla, historizarla son posibilidades que expanden y alejan al juicio porque ya no se trata de si está bien o mal, sino de pensar su funcionamiento, sus potencialidades, sus funciones y, por supuesto, las implicancias ideológicas que también son analizables.

Entonces, teniendo en cuenta el actual contexto en el que el teatro como arte viva y presencial parece haber entrado en una suspensión indeterminada y angustiante para los que amamos ese ritual de encuentro, deberíamos decir que el crítico está frente a una posibilidad única: ayudar a comprender esa disciplina a través de los cruces que la tecnología contemporánea nos ofrece y, sin juzgar, entender ganancias y pérdidas sin conclusiones alarmistas de apocalípticos o integrados.

Se trata entonces de estar frente a la ausencia de producciones singulares nuevas que se sumen al desarrollo del lenguaje teatral. Frente a esa ausencia nos podemos quedar perplejos y atónitos ante el silencio o comprender que es momento de utilizar esta pausa para repensar y reformular los conceptos que hasta ahora nos han sido vitales. Porque así como cada cambio tecnológico generó pánico en los contemporáneos, ahora estamos frente a una instancia que nos genera pánico a nosotros pero que no es ni será una fase terminal. Tal vez pasado este momento el mundo regrese a algún tipo de normalidad conocida o tal vez no. Eso no lo sabe nadie más allá de un consenso mundial de que la normalidad tal como la conocíamos no vuelve. Entonces, si esa normalidad no vuelve deberíamos comenzar a pensar en qué se entendía como normalidad y cómo el teatro formaba parte de esa normalidad y dado que no tenemos nuevas producciones de las que hablar comenzar a pensar la disciplina, el lenguaje y la institución teatral en relación con el entramado cultural general. Pararse frente a este nuevo abismo y arrojar hipótesis de funcionamiento futuro es un buen modo de dejar de hablar permanentemente de un presente que parece no terminar nunca. La crítica del juicio cayó en la trampa del aquí y ahora. El aquí y ahora se ha vuelto en este contexto pandémico absolutamente asfixiante y no estaría mal que encontráramos oxígeno en esa fuga hacia adelante tal como la del ángel de la historia de Benjamin: huir hacia adelante pero mirando atrás.

CRÍTICA COMO OPERACIÓN DE LECTURA EN LA HISTORIOGRAFÍA Y LA DRAMATURGIA

NARA MANSUR

CREO QUE LO TEATROLÓGICO ESTÁ

siempre a la vista, siento que los teatrólogos más jóvenes están mucho mejor formados que en mi época, que junto a la academia conviven de manera mucho más natural y constante otros contenidos de formación, talleres, artistas, poéticas. La gran deuda o pregunta es desde siempre la atención hacia nuestros estudios historiográficos. Me gustaría pensarlos como la base de un pensamiento analítico: pensar, revisar tradición y renovación de nuestro teatro nacional. Siento que es lo primero que tengo pendiente, actualizarme de las últimas investigaciones sobre teatro cubano, algo de esto se podría «sospechar» que no ha interesado tanto a las generaciones de teatrólogos más jóvenes, pero a ellos también los distingue una fuerza y disponibilidad de mostrar y hacer valer acciones de la gestión independiente como pensamiento crítico, y la creación de nuevos modos de agrupamiento en los que la amistad, la confiabilidad es de enorme importancia.

La falta de fe la siento en relación con la vida pública, con sentirnos parte de las instituciones públicas (de todos, estatales) donde todos nos hemos formado y en la mayoría de los casos desplegado nuestras vidas artísticas y académicas. ¿Tendrán ganas los más jóvenes de dedicar mucho tiempo de sus vidas al servicio público, a la creación de obra colectiva y no personal? ¿Tendrán ganas de escribir notas que no se firman? ¿Organizar, programar, gestionar una obra que tiene vocación de servicio público?

El pensamiento crítico, la postura individual, la construcción de uno mismo como sujeto pensante, actuante como parte de lo social y contextual es la primera con-

dición para la crítica. Muchas cosas han cambiado, siento que Cuba en muchos sentidos muestra una sociedad neoliberal como cualquiera de los países de América Latina, no teniendo muchos puntos de contacto en lo que se refiere a políticas culturales. Hay una pérdida de fe, de acompañamiento del sistema público, de la vida institucional, que no parece interesar a las generaciones más jóvenes. Hay una gran necesidad de mostrarse individualmente, quizá porque como sociedad acusamos un hartazgo enorme en relación con relaciones de trabajo hipervertales, falta de transparencia, debilitamiento de los equipos de trabajo, invisibilidad de equipos/fuerzas de investigación en estos espacios institucionales.

Es enorme el potencial que hemos tenido muchos de nosotros como teatrólogos, como egresados del ISA, para mostrar nuestro trabajo a través de la gestión, la docencia, la edición de revistas especializadas de teatro, el diseño de contenidos en las instituciones del país, y también de forma individual. Por cierto, últimamente leo con interés pero también con sobresalto la gran confusión que hay entre Estado y gobierno. Es bueno aclarar que no son lo mismo, y que el Estado en buena medida es una construcción colectiva de la que formamos parte, no es el exabrupto ni el invento de un grupo de personas que son el gobierno durante determinado periodo de tiempo, que puede ser todo el periodo todo el tiempo.

Siento particularmente la necesidad de insistir en lecturas analíticas de nuestro teatro que den cuenta de los procesos históricos, de los cambios y mutaciones de los que hemos sido parte. Recuerdo una encuesta aparecida en *Tablas* a principios de los noventa en la que la dramaturga Laura Fernández decía que *grito* era la palabra de su generación (ella había nacido en 1964, lamentablemente murió de cáncer hace unos años, no coincidí con Laura en el ISA, se había graduado cuando yo entré) y su grito lo sentí mi grito en esos años de renovación anunciada y mutilada que atravesó nuestros años como estudiantes, en un país que ha querido hacer la revolución de la revolución de la revolución... algo que aparecía como evidencia en las obras de Teatro del Obstáculo, por ejemplo, que fueron la iniciación para mi generación. Laura, quiero decirte que sigo gritando.

La teatrología permea montones de textos, de obras salidas del Seminario de Dramaturgia, porque el pensamiento

crítico acompaña la creación, los procesos de investigación, los actos de la imaginación. Otras veces he dicho que siento que mis obras pueden ser leídas como ensayos, como documentos que entrego a la crítica (hay críticos que me han devuelto, creado ellos, textos y ensayos fastuosamente inteligentes, como Rosa Ileana Boudet, Magaly Muñer, Habey Hechavarría, Jaime Gómez Triana, Karina Pino, Jamiela Medina, Rogelio Orizondo, Martha Luisa Hernández Cadenas, por ejemplo). Cuando uno crea un material escénico desde la dramaturgia le está hablando a la actuación, a la dirección, a las concepciones espaciales, al mundo físico de la escena de su tiempo. Las obras contienen hipótesis del teatro que quieren ser, del que no quieren ser; las obras son en potencia armamento poético beligerante, no hay mansedumbre, no hay acatamiento, son máquinas de siembra pero también máquinas de guerra, de expiación del dolor, de renacimiento. Una obra de teatro puede y debe ser leída siempre como documento crítico más allá de la historia, la fábula que cuente (para mí, lo menos importante). Es una paradoja que una formación como la nuestra (científica) no incluya esa doble mirada, ese doble entrenamiento que propone el Seminario y que termine en algunas ocasiones como correlato de lo que se «imponen» como ficción o defecto: «Esta obra tiene un problema/ Esta obra no hace esto ni esto otro/ Esta obra no se puede representar/ Esta obra trata de / Esta obra cuenta que...».

Cada cual tiene que escribir, actuar, estudiar el teatro que quiera, que pueda, que elija. No hay crisis de la crítica sino una exigencia de entenderla de forma reducida, la más conocida: la nota sobre una función, la más «prestigiosa»: la ponencia o papel académico. Pero hay más, es un territorio anchuroso, diverso, multiforme, de jugosas e inesperadas apariciones. Hay crítica en montones de acciones, en el sumario de una revista, en la curaduría de un festival, en la pro-

gramación de una cartelera, en el contenido de un evento, en las preguntas de un oponente en una discusión de tesis, en el formato de un taller, en las obras que se elige incluir en una antología, en los sentidos de las acciones artísticas independientes, en los vínculos de trabajo, en las asociaciones con otros colegas, etc. Hay crítica en las propias obras que contienen en sí mismas sus hipótesis analíticas. ¿Por qué hacemos como que no existen? ¿Por qué no le damos la suficiente entidad teatrológica a la dramaturgia? ¿Por qué renunciarnos o ninguneamos esas lecturas que nos enaltecen y que al mismo tiempo nos pueden perturbar? ¿Por qué preferimos lo que nos tranquiliza, lo que entendemos, lo que nos deja sin dudas, las obras que nos confirman todo lo que ya sabíamos?

¿Dónde está la fe y la falta de fe? ¿Dónde la crueldad y la ética, la uniformidad y la democracia? ¿Dónde está la razón, la investigación, la incertidumbre?

FOTOS YASSER EXPOSITO



Teatro del Viento. *Los caballeros de la mesa redonda*
Dirección: Freddy Núñez Estenoz

¿Cómo nombramos todo esto, qué terminología estamos imaginando para que dé cuenta de nuestro presente, de nuestras frustraciones, pero también de hallazgos, vínculos, circuitos?

Pienso desde hace bastante que la dramaturgia de los 2000 es la investigación literaria cubana más potente e innovadora. Muchos han bebido de toda esta producción sin citar las fuentes. ¿Les parece que un crítico literario va a venir a acompañar nuestra radicalización? El teatro sigue siendo el ámbito de la filosofía más acuciante, la más agónica, exige un enorme entrenamiento como espectadores. Si hay un arte que no se «consume» es el teatro, por las implicaciones de cuerpo y mente que exige a quienes lo practican pero también a quienes lo estudian. Es un para siempre, un destino. Y sin embargo, todavía hay como un atavismo: nos siguen viendo como arte de entretenimiento, como putas y putos, farándula. En estos días recientes, a propósito de la muerte de Rosita Fornés, una filóloga en facebook se refería al ámbito/trabajo de la artista como «espectáculo de variedades», otra persona menospreciaba el término «diva». Me pregunto si en sus ámbitos/trabajos un Jorge Luis Borges o una Marina Abramovic no son divos también, no se los ha leído como *divus/divinos*/de la familia etimológica de *dios*. El rasero de la teatrología es nuestro, somos los que tenemos que plantar leyes y banderas, términos, estrategias de estudio y reconocimiento. Puede que estemos en peligro, todos los días estamos en peligro de perder otro derecho, algo de lo que entendíamos como segunda naturaleza y nos pertenecía.

El teatro cubano es esa nuestra asamblea que no debe dejar de crear lenguaje y no votación unánime.

Cada obra contiene ese aparato crítico y terminológico que permite estudiarla. Si no la entiendo, tengo que preguntar, voltear todo lo fijado que no me sirve. No decir no entiendo sino quiero aprender. Todos los que hemos pasado por talleres de dramaturgia, talleres de creación, sabemos que un mismo grupo de preguntas no sirve para todas las obras por igual, la interpelación cambia porque el aparato crítico es distinto en cada hipótesis de lenguaje, en cada obra-mundo. Pensemos en todo lo que no hemos interpelado, en todo lo que nos ha pasado por el lado como si nada, en todo lo que no entendimos en su momento... ¿Volvimos sobre esos mundos? ¿Creamos nuevas preguntas? ¿Dejamos hablar a lo inentendible, a lo inaudible?

Hemos sido un país privilegiado en políticas culturales, hemos tenido tiempo para estudiar, para profesionalizarnos; la generación de los que fueron mis alumnos y la actual han tenido la posibilidad de formarse en becas y residencias, algo inusual décadas atrás, y el Estado ha acompañado estas investigaciones. En Argentina, donde vivo hace más de una década, el teatro discute todos los días su precariedad, su falta de profesionalización, también se está trabajando por una ley de jubilación para los escritores. Ahora, después de más de cien días de cuarentena, cientos de salas independientes están confrontándose con la posibilidad de cerrar, sin ayuda del Estado será imposible sobrevivir. El teatrista dedica mucho más tiempo a la gestión y búsqueda de fondos que al trabajo artístico propiamente. La crítica oscila con bastantes desencuentros entre el periodismo y la investigación académica. No suele haber crítica testimoniante o participante, es muy raro que el crítico asista a ensayos y procesos de trabajo, así también el teatro que no tiene al texto dramático como antecedente y documento que lo acompañe, corre el riesgo de perderse sin ser analizado, estudiado. En un país como este (Argentina) dedicarse al teatro es saber que te vas a cagar de hambre, que vas a hacer lo que más te gusta y que hay montones de gente talentosa con la que compartir y con las que «competir». En Cuba, increíblemente, conocemos muy poco a los artistas del teatro independiente argentino; la mayoría de los teatristas que nos han visitado es porque son superexitosos internacionalmente, una abrumadora minoría, que para nada representa la investigación teatral de esta ciudad, este país, una mínima parte de una masa enorme en reverberación. En este sentido nuestras instituciones hace tiempo que prefieren apostar a referentes exitosos, probados, establecidos y hace bastante que no «descubren» o dan a conocer a artistas emergentes, a procesos en formación. En este sentido ¿trabajan juntas la investigación y la gestión cultural? ¿Hay un posicionamiento crítico que se aventure, nombre, actualice referentes, proponga hipótesis o estamos prefiriendo confirmar, homenajear, felicitar?

He estado pensando en los últimos tiempos en cómo armar series, familiaridades en nuestra dramaturgia, a partir de motivos temáticos y de procedimientos de composición. Pienso también en la marca de las mujeres en el teatro cubano, una marca estampada con fuego: teatrologas como Rosa Ileana Boudet (fundadora de *Tablas* en 1982), Magaly Muguercia, Vivian Martínez Tabares (qué interesante pensar sus mode-

los de gestión/teatrológicos al frente de publicaciones e instituciones tan importantes en nuestro país), Raquel Carrió, fundadora de los estudios de dramaturgia en el ISA, Flora Lauten, formadora de una(s) escuela(s) de actuación y dirección. ¿Cómo pensar estas presencias, la herencia, la memoria y sus continuidades, sus aportes y derivas, mutaciones?

¿Cómo pensar, por ejemplo, a las mujeres como personajes en este siglo XXI: son heroínas, mujeres que accionan, traccionan la trama, creadoras/liberadoras de estructuras (también de estructuras poéticas) o llevan consigo la herencia patriarcal como un quiste, un cáncer, un lugar común? ¿Qué majestad las asiste?

Me interesa pensar/pensarme como parte de procesos, pensarme con otros, hablarles, que me interpielen. Me interesa la dramaturgia y la crítica que confrontan el dogma, lo anquilo-

sado, que generan zonas distintas, que se aventuran.

Nuestra escena es múltiple, vócinglera, tiene de vernáculo y de mundo soñado y sofisticación. A muchas de nuestras obras no les sirven modelos importados, no nos autocolonicemos entonces, leamos con profundidad, detenidamente, podemos darnos ese derecho: el primero, imaginar. Nuestros textos tienen mucho que aportar en cuanto a procedimientos técnicos, en cuanto a terminología de estudio, en cuanto a mundo soñado y leyes por venir.

ACERCA DE LA CRÍTICA HOY: CONVERSACIÓN CON NORGE ESPINOSA

INDIRA R. RUIZ

QUISIMOS CONTAR EN ESTE DOSSIER CON LA OPINIÓN DE

Norge Espinosa, conocido ensayista, asesor dramático, dramaturgo, cuyo desempeño como creador y crítico teatral lo convierte en una de las voces más eficaces y a la vez que reconocidas en los diferentes medios culturales. Esta conversación fue como muchas sostenidas en tiempos de aislamiento: virtual, desde el confinamiento del hogar, a través del correo. Nunca nos vimos, ni siquiera conversamos por teléfono, así que quiero imaginarme a Norge tomando quizá un café y haciendo breves pausas, antes de contestar cada una de estas preguntas-provocaciones.

¿A qué le atribuye la crisis de fe que hay alrededor de la crítica? Hace poco un crítico decía: «El problema es que los teatrológicos de ahora no quieren ser críticos, quieren ser artistas, hacen documentales, son performeros y la crítica y lo teatrológico está en un último lugar». ¿El fracaso o poca atención a la crítica tiene que ver con que los teatrológicos de hoy quieren ser artistas? ¿Qué ha ocurrido con la crítica en estos últimos años en su opinión?

Francamente, me resulta difícil entender la asociación de elementos que propone la pregunta. Podría adjudicarse la misma problemática al arte de la dirección y al hecho de cuántos directores se autotitulan o pretenden hacerse pasar por dramaturgos, diseñadores, compositores, etcétera, y viceversa.

¿Fracaso o poca atención? Me pregunto exactamente a qué se refieren al poner en una confrontación tan extrema una realidad que ocurre en muchos contextos, con una determinada amplitud de variables, no solo el de las artes escénicas y mucho menos el cubano, y que en modo alguno ha dejado de mantener, desde la perspectiva de la crítica que mira hacia las tablas, su razón de ser: una memoria lúcida del arte teatral, de la praxis teatral, capaz de ubicarla en un contexto determinado y de aportar, desde la visión y la preparación en muchos órdenes de quien la suscribe, un síntoma, un estado de ánimo y una provocación que prolongue o delimite los alcances o defectos de la puesta en escena analizada.

Me gustaría saber quién es ese crítico aludido, y en qué artículo, texto o espacio público, compartió esa, digamos, preocupación. No creo que haya poca atención sobre la crítica, baste ver las reacciones de los aludidos en ella cuando aparece alguna publicada. Tampoco considero, eso sí, que haya toda la crítica que necesitáramos. Y eso que hoy, como bien se sabe, ha crecido el número de sitios donde difundirla. Una cosa sería delimitar entre una crítica, escrita a conciencia, y con el componente cultural y ético que el oficio demanda, y una opinión, por no decir una impresión, que es lo que abunda.

Nuestra prensa acoge con mayor gusto impresiones antes que críticas fundamentadas, escasean en los espacios de mayor alcance para el lector y el espectador los criterios emitidos por figuras entrenadas para ello. Y eso sí es dañino, y habla de cómo se hacen pasar por críticos personas que no han sabido diferenciar entre criterios y primeras impresiones. Eso ha contaminado un espacio siempre cargado de tensiones y neuralgias, donde el ego rara vez cede sitio al pensamiento propio de la crítica, y los efectos de tal cosa se hacen sentir absolutamente en todas las zonas de la creación teatral. Que un crítico quiera presentarse ante los espectadores como performer, documentalista, etcétera, es, en primer lugar, un acontecimiento no generalizado, aunque la cita que desencadena la pregunta haga creer lo contrario, y de ahí mi incomodidad ante su uso como provocación. Quien lo haga, tendrá que exponerse exactamente a lo que un artista, un actor, un intérprete, un director de audiovisuales o un creador de

las artes plásticas ha asumido como parte de sus vidas, y será su talento, inteligencia o sagacidad lo que le permita salir ileso de semejante fogueo.

En otros países, donde el teatro recibe más respeto por parte de las instituciones de la cultura, y donde quienes hacen teatro (y crítica) se respetan más, el valor de la crítica misma, la investigación, el diálogo entre creadores y críticos, sigue siendo un recurso útil y solicitado. Creo que la pregunta peca de una ingenuidad que puede ser definitivamente peligrosa, que mira al fenómeno de la crítica desde una sola perspectiva, y que, incluso, ataca tendenciosamente a lo que hoy, en términos conceptuales, puede arriesgarse a hacer quien se reconozca como crítico, en un estado de intercambios que no debe tampoco circunscribirse a lo que entendíamos como «crítico» hace cuarenta, treinta o veinte años atrás.

El teatro, para sobrevivir, cambia, se transforma, se alía a otras expresiones, a las nuevas tecnologías. ¿Por qué no podría hacerlo también un



FOTOGRAFÍA: YASSER EXPOSITO

Teatro del Viento. *Los caballeros de la mesa redonda*
Dirección: Freddy Núñez Estenoz

representante de la crítica? ¿Crisis de fe alrededor de la crítica? Quizá. Pero ¿expresada por quién, por quiénes, dónde? Generalizar no ayuda cuando pasan a debatirse cuestiones como estas. Creo más que respondo al desasosiego o al desconcierto de quienes me formulan la pregunta, antes que a una contingencia concreta a partir de la cual podamos sintetizar y diseccionar, debidamente, los rostros, perfiles, gestos, vacíos y silencios que harían más sólido este tipo de cuestionamientos.

¿Tendrá que ver con el oficio de un espectador especializado, con el talento para mirar y descubrir lo que no está funcionando, con la valentía de decir aquello que todos piensan y no se atreven a decir sin medias tintas...?

Un crítico que no sea capaz de entender un hecho estético como espectador entrenado, especializado, no es tal, sino un observador y portador de una impresión, no de una voluntad exactamente crítica. Un crítico que no asuma, desde el primer momento, la valentía necesaria para decir lo que piensa, y argumentarlo, y hacer de ello una propuesta interpretativa sólida al tiempo que debatible, no es tal. Un crítico que hable a medias tintas, que no posea el arrojo, y tampoco la capacidad de enunciar con firmeza y recursos tanto estéticos como verbales, su aporte a la visión de una obra, no es tal. Un crítico que no tenga compromiso ético con su verdad, no es tal. Una sociedad que no contenga activamente esos elementos, en pos de una crítica que vaya más allá de lo que genera como reflejo consciente de sí misma, no es tal, sino un amago inconcluso, incompleto, borroso, de la lucidez a la que debería aspirar y expresar.

¿Es posible decir la verdad sin ser cruel? ¿Importa la crueldad o hacer sentir mal a alguien si está en riesgo la calidad de lo que está haciendo como creador?

Vuelvo al estupor de la respuesta inicial. No entiendo qué enlace quiere establecerse desde la pregunta entre verdad, crítica y crueldad. O podría entenderlos, pero si sigo esa línea de pensamiento, terminaría por ser cómplice de algo que, como crítico y como creador, hace mucho que no me interesa. Hablemos de honestidad, por dura que esta sea. Hablemos de un crítico que encuentre los recursos culturales suficientes como para decir, en términos claros y respetuosos, lo que considera acerca de una puesta en escena. Inducir que en esa actitud se esconde la de «hacer sentir mal a alguien», está fuera

del rango ético que debe ser entendido como parte de la acción misma de la crítica. Personalizar discursos, ejercer como jueces o víctimas, pretender leer ese tipo de toma y daca que debe generar la crítica en posicionamientos de agresión y lesión, desdibuja peligrosamente la esencia de aquello que el crítico debe entender como sus armas, dicho esto no en términos de batalla, sino de recursos mediante los cuales pueda compartir su visión con el lector o los espectadores.

La crítica es un complemento de aquello que analiza, puede y debe fundirse con lo que estudia en pos de abrir sus potencialidades hacia nuevas lecturas. Colocar de antemano esos valores y prejuicios de orden moral ante el rol de la crítica, es síntoma de una vieja serie de recelos y resquemores que de ninguna manera, en este punto del debate, añaden señales de progresión ni de verdadero diálogo.

Como crítico, ¿cómo es su relación con los creadores? Como creador, ¿cómo es su relación con la crítica?

A estas alturas, sudadas ya muchas fiebres, broncas, demandas (una a cargo de un célebre dramaturgo y de la cual, valga contar, salí completamente ileso), no entiendo al supuesto movimiento teatral cubano desde tales dicotomías. Comparto con los creadores las inquietudes e incomodidades que puede generar la crítica. Comparto, con mis colegas de la creación, mis incomodidades e inquietudes acerca de la crítica. Porque se trata de vasos comunicantes, de un intercambio que mientras persista en ver zonas separadas dentro de ese cuerpo, no va a progresar, no va a cambiar intrínsecamente las posturas a la defensiva de un segmento ante el otro.

Durante mucho tiempo nos hemos desgastado en ese círculo vicioso, que culpa a unos de las carencias de lo otro, y que se convierte, hacia ambos lados del asunto, en una excusa para no ir más allá. Creo que es hora de cambiar las dinámicas del diálogo, de entender la crítica como un espejo útil (y por supuesto, como todo espejo, deformante y cambiante) de aquello que se mira en su superficie, desde una actitud menos complaciente, narcisista y pasiva. Se trata de una tensión que demanda acuerdos, protocolos, cultura de diálogo, y muchas otras formas de cultura. Cultura cívica, dicho sea de paso. Y ya se sabe que eso implica a críticos y a creadores. A toda una sociedad. A todo un país.

EL PRECIO DE ESCRIBIR EN PRIMERA PERSONA

DANIA DEL PINO MÁS

¿CÓMO HABLA LA CRÍTICA TEATRAL CUBANA HOY?, ¿QUÉ

rostro tiene, cómo mira, cómo se relaciona con el contexto creador en el que se inscribe? ¿Cuál es su verdadero destino? La primera verdad a tener en cuenta frente a estas y otras interrogantes similares es la premisa fundamental de que existe crítica teatral en Cuba, incluso, que existe una historia de la crítica por contar, por sistematizar, por comprender. Una historia que se ha abordado desde investigaciones académicas,¹ desde espacios culturales,² desde las propias revistas especializadas,³ y que emerge en diversos volúmenes de críticos cubanos bajo el modelo de aquel libro imprescindible de Rine Leal: *En primera persona*.⁴ Pero evidentemente, una historia que no ha sido registrada como debería.

Cuando me convidan a hablar sobre la crítica, siempre pienso en mis años en Elsinor y en mis días de aprendizaje entre los ladrillos rojos que celosamente acariciaba el entonces decano Armando Suárez del Villar cuando desandaba la vieja facultad de teatro. Y ese acto fallido, inconsciente, me hace volver a una verdad que aprendí allí, también como una herencia marcada de Rine: no haré más que hablar de mí misma frente al arte. Hoy, estaría hablando de mí como mujer, teatróloga, cubana, madre, y muchas cosas que nos vamos callando, pero que se enquistan en la escritura, en los análisis, en los diálogos, en las triangulaciones, asociaciones e ideas que intenta articular un crítico en su labor, también como un espacio creativo, de crecimiento. Con el tiempo, sin embargo, lo difícil es seguir hablando como todas esas cosas y a la vez espantar sus sombras, porque la tarea de un crítico no puede quedar en el plano abstracto de las impresiones, sino que debe partir de ahí para volar hacia un universo en el que ese yo se entrelace con otros, se vuelva colectivo, social, académico, político, cultural, y sea capaz de sistematizar conocimientos, referentes, en pos de un diálogo y un viaje fructífero hacia la verdad.

A través de ese recorrido que acontece en cada encuentro con la escritura, pero que se va articulando paralela y sostenidamente a lo largo de la vida de cualquier crítico, emerge una esencia común a la de todo artista. Como diría Federico Irazábal, «el crítico no es diferente del artista que usa el arte para expresarse. El crítico usa la crítica para expresarse con todo lo que ello significa».⁵ En esa forma de expresión, cuerpo viviente y cuerpo pensante, cuerpo escritural, cuerpo político, van todos en una misma envoltura. El crítico también se expone, es vulnerable, tiene miedo del ridículo; el crítico revisa tanto sus palabras como el director su obra, como el escenógrafo su espacio, como el titiritero sus títeres.

Por eso no se puede hablar de uno sino de muchos rostros de la crítica, aunque haya que decir que una de las vulnerabilidades de nuestro panorama es que no existe toda la diversidad de criterios que debería haber en muchos de los medios en los que se ejerce la crítica hoy. La desmotivación,

¹ Existen tesis de grado que han estudiado el problema, desarrolladas por teatrólogas como Yohaina Hernández, Martha Luisa Hernández Cadenas. Esta última, con un análisis de la obra de Calvert Casey, ganadora del premio de investigación La selva oscura que otorga la Asociación Hermanos Saíz.

² Espacios como el Noticiero Cultural, Paréntesis o Sitio del Arte, han abordado el tema en sus espacios.

³ Existen otros *dossiers* que se acercan al estado actual de la crítica, sus retos y perspectivas, como el que se encuentra recogido en la revista *Tablas* 3-4/2008.

⁴ Me refiero aquí a textos como *Pensar el teatro en voz alta*, de Vivian Martínez Tabares; *Acotaciones*, de Amado del Pino; *Escenarios que arden: miradas cómplices al teatro cubano contemporáneo*, de Norge Espinosa; *Estaciones teatrales*, de Eberto García; *Rieles*, de Omar Valiño, y otros que deben venir en camino.

⁵ Federico Irazábal: *Por una crítica deseante: de quién, para quién, qué, cómo*, p.11, Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires, 2006.

el éxodo, la mala remuneración, son unas pocas de las razones que existen para que así sea. Pero a pesar de no ser suficiente, hay voces sólidas que sostienen la crítica teatral cubana. En su mayoría se trata de egresados de Teatrología, formados en esa misma facultad de Arte Teatral donde, pese a cualquier carencia, se ha enseñado a muchos y muchas a pensar el teatro desde una noción transdisciplinar, y también desde un enfoque personalista y humano.

De ahí que la primera diferencia con respecto a la mayor parte del mundo, donde los críticos de teatro generalmente tienen una formación periodística o de Historia del Arte, es que la crítica cubana la componen en su mayoría teatrólogos, aunque existan egresados de disciplinas como las ya mencionadas, la Sociología, la Filología, etc., que son parte esencial de nuestro panorama. Pero el simple hecho de que tengamos este perfil de estudio ofrece a los teatrólogos la ventaja de aprender y descubrir la escena junto a los propios actores, diseñadores, dramaturgos, e incluso directores escénicos —aunque no haya una carrera de Dirección.

Como sucede con cualquier carrera, la verdadera especialización y el camino profesional dependen de nuestra propia gestión. De ahí la multiplicidad de roles que nos vuelve pluriempleados, perennes viajantes interprovinciales y categorizados como especialistas, asesores, profesores, investigadores, productores, editores, gestores culturales, promotores y un etcétera más amplio de lo que se suele creer. No todos los teatrólogos hacen crítica, como también algunos dramaturgos e incluso unos pocos actores se suman a esa lista y devienen críticos, investigadores.

Por eso, hay dos características generales en la mayoría de quienes ejercen la crítica en Cuba. Primero: casi siempre forman parte indisoluble de nuestro entramado teatral, conocen a fondo a quienes laboran en la escena y son, en muchos casos, colegas de trabajo. Segundo: existe una marcada voluntad personal en el acto de ejercer el criterio más allá de deberes laborales y de su baja remuneración —porque también debe decirse que la crítica es bastante mal pagada en nuestros espacios de comunicación, revistas y sitios digitales.

En ese ir y venir, el gremio crece, se transforma, pero igualmente acoge a su paso algunas voces menos calificadas, ubicadas en importantes medios de prensa, que apenas colorean un esbozo elemental de los espectáculos. Es frecuente la asunción de fórmulas estructurales del texto crítico incluso en publicaciones especializadas, con valoraciones más o menos completas de los distintos elementos de la puesta en escena, sin profundidad suficiente ni variables de análisis que atraviesen el discurso y sostengan tesis individuales en el acercamiento a una puesta en escena. Cabe entonces preguntarse por qué se promueve ese tipo de opinión.

Asumir la crítica se vuelve, en primer lugar, un compromiso ético, una vocación personal que carga con ciertos gestos

de segregación y menosprecio. Tampoco es un secreto para nadie que ser crítico implica lidiar con actitudes de intolerancia y desestimación, tanto por parte de creadores y aficionados de las artes escénicas, como por quienes ejercen las políticas editoriales de cualquier medio. Muchos artistas esperan los halagos que necesitan para ampliar sus currículos y muchos medios prefieren textos conservadores para evitar grandes revuelos, textos de rápida lectura y poco análisis, como demandan los tiempos, para los que poca falta hace un crítico especializado.

En esa mencionada multiplicidad de roles trabajé durante algunos años al frente de la Dirección de Comunicación del Consejo Nacional de las Artes Escénicas (CNAE) desde donde se gesta y se piensa, entre otros soportes, el boletín *Entretelones*. Durante mi labor vi a directivos y artistas cuestionar la sección de crítica de la publicación, con el argumento de que todo su contenido debía ser promocional. Y muchas veces me opuse a tales propuestas, acompañada por su editor principal Norge Espinosa, defendiendo la validez que tiene una reseña crítica, y por constituir *Entretelones*, precisamente, uno de los pocos soportes impresos con cierta inmediatez en el contorno de la escena nacional.

El asunto deja entrever una grieta y un conflicto que resulta esencial para comprender del estado de las artes escénicas cubanas y la relación de la crítica con los procesos creadores, y es el hecho de que algunas de las publicaciones que estudian y abordan el teatro, la danza, el humor, pertenecen a los mismos organismos que subvencionan los proyectos artísticos que les sirven de objeto de estudio. Esa dualidad, habitual en muchas otras instancias y escenarios sociales de nuestro país, ha promulgado, pienso yo, cierta contención a la hora de ejercer el criterio. De ahí la lógica de que el boletín del CNAE requiera de un enfoque promocional.

Por otro lado, se sabe que múltiples factores atraviesan un texto crítico. En el establecimiento de esas *condicionantes*, Anne



Ubersfeld coloca en primer término el color político-ideológico del medio en el cual se realiza la crítica, y yo quisiera agregar también de las organizaciones, espacios, instituciones y eventos en los que se ejerce el criterio de maneras diversas. En ese sentido, la dualidad ya aludida de algunas instituciones resulta determinante, pues más de una vez he sido testigo de cómo textos críticos quedan desacreditados frente a un artista, cuando la institución obra en total disonancia con esas opiniones. Sin hablar de la tendencia nacional a la alabanza en nuestros medios, y donde el paternalismo se ha insertado en los discursos críticos y periodísticos, también como una manera de validar la permanencia de proyectos de baja calidad en los catálogos y circuitos teatrales del país, una práctica común en casi todos los medios nacionales, acostumbrados a llenar de justificaciones y glorias malos procedimientos de todo tipo y que llega a generar solapadas autocensuras en quienes ejercen el criterio.

Hace tiempo escucho reclamos en torno al estado actual de la crítica. Son reclamos justos en muchos casos. Es cierto que no se escribe toda la crítica que debería acompañar al sector escénico, como también es cierto que a veces los críticos privilegian a una parte de los creadores, reconocida como la «vanguardia teatral» del país. Es cierto también que la mayoría de los críticos se circunscriben a la capital y, por tanto, son mucho más frecuentes las opiniones especializadas sobre obras programadas en los principales circuitos de presentación, aunque esta concentración capitalina es una realidad que atañe a muchos más (actores, diseñadores, directores).

Existe otra verdad ineludible para comprender el fenómeno y es que, dentro de ese mismo gremio de la escena, hay una buena parte de los artistas que tarda años en presentar un estreno y se mantiene bajo las mismas condiciones que quienes trabajan arduamente en nuevos procesos, con serias investigaciones y resultados notables. El CNAE ha laborado en los últimos años para revisar y actualizar su catálogo, pero ante una cuenta por saldar tan postergada en el tiempo, los críticos han ejercido el criterio desde el silencio, como otra forma de validar y establecer jerarquías. El silencio implica en sí mismo el acto de elegir, de seleccionar, que constituye un ejercicio común para cualquier especialista y que denota aquello que no es de interés de uno u otro crítico. Y aunque es muy cuestionado, es un principio instituido también para cualquier medio o editorial.

Hago estas reflexiones también a partir de una demanda por parte del CNAE que considero sincera y pertinente, al asumir más seriamente a los críticos como aliados en la instrumentación de la política cultural. Sin dudas, me parece una condición necesaria para el trabajo de nuestras instituciones. Pero me coloca frente a un dilema que regresa a la pregunta

inicial en torno al destino o la función de la crítica. ¿Debe ser el crítico un juez?, ¿es ese su destino? Prefiero creer que no, que la condición evaluadora de la crítica ha quedado ampliamente superada por otras nociones mucho más ricas, como las de un crítico exégeta, intérprete,⁶ o como diría el teórico argentino Jorge Dubatti, «un crítico filósofo».⁷ En estos últimos casos el crítico produce pensamiento, diálogo, interpretación; no juzga, al menos no como una finalidad. Por eso, ante un panorama escénico deprimido, la crítica debe acompañar, pero otras instancias rectoras y formativas deben trazar estrategias políticas capaces de lograr un punto de giro en los colectivos artísticos y las programaciones de los espacios teatrales, muchas veces esbozadas sin un concepto curatorial sólido.

Otro tema sería la seriedad con la que esa crítica acompañe o no todos los procesos culturales generados en el ámbito de nuestras artes escénicas. Es cierto que encontramos mucho vacío en los discursos críticos. La subjetividad de emitir una opinión desde la primera persona no debe implicar la falta de dominio técnico de los elementos de la escena ni la ausencia de una tesis bien estructurada capaz de conducir todo el análisis de la puesta, ausente muchas veces en los textos de crítica teatral. Abordar la escena, ya sea desde modelos de opinión tan variados como la clásica reseña, el artículo, el ensayo, la *crónica*,⁸ el espacio vivo de un taller de crítica, un panel o conferencia académica, una emisión virtual, radial, televisiva, implica siempre el compromiso de hacerlo desde el conocimiento y la voluntad investigativa. Establecer relaciones históricas, ahondar en los referentes culturales y su manera de interactuar con el público, desentrañar los posibles vacíos de un espectáculo, sus vulnerabilidades y deficiencias, entender cómo se construye el lenguaje, cómo se produce sentidos en quienes asisten a una experiencia estética, es la razón de ser de cualquiera que pretenda ejercer el criterio de manera responsable.

No me interesa discutir en torno a la muerte de la crítica. Más bien creo conveniente hablar de la mutabilidad de la crítica, de su necesidad de desdoblarse, de reacomodarse a los nuevos modos de comunicación e interactividad que atraviesan el mundo. Prefiero ver la crítica también como una zona de riesgo en la que los más aventurados podrán rearticular su arsenal analítico en pos de asimilar y dialogar con las nuevas maneras escénicas que estén por llegar, con las nuevas ficciones y tejidos dramaturgicos. La crítica no es solo una hoja impresa ni un artículo digital escasamente leído. La crítica desborda incluso el ejercicio de la escritura y se instala en otras maneras de acompañamiento, de participación.

Considero vitales espacios como los Encuentros con la crítica, en los cuales la confrontación de opiniones se ejerce también desde lo colectivo, a modo de una puesta en escena *retroversa*. Mirar al creador y hablarle desde una cercanía no habitual, dialogar en tiempo presente en torno a las ideas y dramaturgias que sostienen una puesta en escena tiene un valor y un impacto notable para ambas partes. He sido testigo de cómo algunos artistas desestiman el valor de la crítica e intentan desacreditar las opiniones de cualquier colega como un mecanismo de defensa para eludir carencias o justificar zonas deficientes de su creación. Pero cuando se trata de espacios bien articulados, constituyen una manera efectiva de producir conocimientos. He visto crecer muchos espectáculos a partir de encuentros de esta índole. He visto gestarse nuevos eventos, nuevas relaciones de trabajo, he crecido, he conectado experiencias a un lado y otro de la isla y he mirado el mapa en el que nos movemos como un plano que va demarcando maestros, familias y espacios de afecto.

Quisiera pensarme más como una tejedora, una mujer que piensa la escena como hilos cruzados para soñar otras presencias. Hilos y palabras que se cruzan también como una forma de supervivencia, un estado de gracia. Porque hacer crítica es una manera de asirte a la fe. La crítica puede ser también la escena, puede ser un cuerpo, una boca diciéndote dónde se posan las ideas. Así la pienso hoy, así la miro, en primerísima persona.

⁶ Ob. cit, p. 34.

⁷ Jorge Dubatti: «Los nuevos territorios de la crítica teatral. Entrevista a Jorge Dubatti», revistalevadura.mx/2016/08/21/los-nuevos-territorios-de-la-critica-teatral-entrevista-a-jorge-dubatti/

⁸ Neologismo utilizado por Santiago Fondevila para definir un género mixto entre la crítica y la crónica, en: «La crítica en el periodismo diario», revista *Tablas* (3-4): 28, julio-diciembre 2008, La Habana.

LA CRÍTICA EN EL «OJO DEL HURACÁN»

YUDD FAVIER

¿DE QUÉ SE ACUSA A LA CRÍTICA

teatral en la actualidad? Pues son muchas las consideraciones que he escuchado en los últimos tiempos de parte de los dirigentes de instituciones, de los directores, dramaturgos, actores y los propios críticos.

Por supuesto, vienen cargadas de diferentes tonos: algunas suenan como llamados de atención o hacia la autorecapitulación, otras las hacen de forma descarnada, peyorativa y algunas tan solo comprenden algún tipo de resentimiento ególatra del artista. Todo el mundo en el teatro se sienta con la autoridad de decir cómo debería ser un crítico y qué debería hacer o no. No se suele cuestionar con tanta vehemencia el carácter del resto de los hacedores del teatro y he ahí un *handicap* de La Crítica:¹ es la más criticada.

Suele decirse por estos días que La Crítica no está «haciendo su trabajo» o que «solo escribe de lo que le gusta» o que es incapaz de escribir algo negativo de los grupos de teatro establecidos como vanguardia (en términos populares «de las vacas sagradas»). Yo misma he comentado con mis alumnos que, dentro de treinta años, si alguien quiere investigar el teatro cubano de principios de siglo XXI, va a tener la impresión de que estábamos en un periodo dorado en Cuba porque solo se escribe de lo que el crítico considera de calidad y lo hace, por supuesto, en términos alabadores.

Pero si La Crítica como ejercicio está en crisis ¿quién dice que no lo esté también el Teatro en sí?

Si yo tuviese que identificar un único problema de nuestra parte, diría que la cuestión está en que la ejecución de La Crítica ha dejado de ser una prioridad para las personas mejor calificadas para ejercerla y entonces estos individuos tan solo la practican cuando están frente a un espectáculo o proceso de calidad loable y que,

por tanto, merece su apreciación. Esto trae como consecuencia el monolítico optimismo en los trabajos críticos y además que de los espectáculos menos favorecidos y/o de peor calidad solo se puedan encontrar referencias en artículos de estudiantes, adeptos al teatro, periodistas culturales o *amateurs*. No es que sea correcto pero, ciertamente, esto establece en sí una jerarquía tácita, una que se hace por omisión.

Hace veinte años La Crítica era una práctica que solo la hacían los «más cualificados» para ello. Fundamentalmente personas entrenadas por cinco años en una carrera universitaria —excepcional por específica con homólogas conocidas tan solo en lugares como Francia o Alemania— y que aquí se llama Teatrolología. También a finales del siglo pasado existían apenas un par de revistas especializadas y otras pocas publicaciones culturales en las que inscribirse otorgaba importancia curricular al autor y ofrecía créditos a las publicaciones respectivas. Esta relación demarcaba una jerarquía del criterio y por tanto una utilidad factual del mismo para la escena cubana. En el presente para opinar sobre teatro (o sobre cualquier cosa) ni siquiera necesitas un título, más aún con las redes sociales, escribirlo y hacerlo público tampoco precisa avales. Y creo que cuando se pierde la exclusividad en el ejercicio del criterio en una democratización desenfrenada de la opinión, hacerlo con mayor o menor regularidad, deja también de ser primordial.

Las estructuras organizativas y económicas del país son muy distintas a las de hace cuarenta años y, por supuesto, cuando todo cambió, ¿cómo no lo harían las dinámicas de La Crítica? Y siendo muy, muy global, creo que la matriz del problema tiene su base en los abruptos y contrastantes cambios de políticas culturales de las Artes Escénicas y me explico: desde el sesenta hasta el ochentainueve (casi treinta años) los grupos fundados eran totémicos, inamovibles, pero a la vez muy supervisados por el Consejo Nacional de Cultura, había una estructura muy centralizada y, por supuesto, esto generó estanco. Sin embargo, desde esa composición, La Crítica tenía una función rectora, válida, y a la vez muy focalizada en los grupos que existían, para decirlo mal y pronto, La Crítica jugaba un rol importante y hasta determinante.

¹ La Crítica: la quiero llamar así, y con mayúsculas, porque es como popularmente se le reconoce en el teatro al grupo de profesionales que la ejercen y al resultado en sí.

Luego, en un segundo periodo, se aprobaron «los Proyectos» desde 1989 a 2019 (son treinta años más), con la excelente intención de ofrecer opciones para los creadores jóvenes. Al principio solo podrían ser aprobados por el Consejo Nacional de Artes Escénicas —y en su reglamento actual sigue así— pero lo que verdaderamente empezó a ocurrir es que cualquiera con cierto cargo o poder podía crear un nuevo proyecto. Yo creo que la crisis llegó a un tope cuando los líderes artísticos se iban o morían y dejaban/quedaban la dirección del grupo a cargo de un actor más o menos cualificado, como si dirigir teatro fuera lo mismo que dirigir una oficina, y esto degeneró la calidad de muchos grupos que hoy están haciendo teatro bajo la «dirección» de actores con buenas intenciones. Por otro lado los contratos originales de los aún llamados «Proyectos» que debían ser por seis meses o un año, en realidad se convirtieron en vitalicios; se firman, sí, anualmente, pero el artista lo asume como una relación perpetua trabaje o no, lo haga bien o no. Y estas «rutinas» empezaron a generar mucho teatro del «detritus». Tras mi experiencia de más de una década en el Consejo Nacional de las Artes Escénicas puedo confirmar que existen personas que hace diez años no tienen ni un estreno y viven campantes. Luego, si a finales de los noventa existían cuarenta grupos en todo el país y de ellos quince eran de buena calidad profesional, cuando se convirtieron en trescientos, aquellos quince de referencia se trocaron en minoría y las otras centenas, ante tal crecimiento, dejaron de tener visibilidad y eso para el teatro malo, estancado o no laborante genera una ventaja porque siguen obteniendo una subvención paternalista e indefinida.

Y creo que La Crítica comenzó a desechar paulatinamente el teatro deficiente y al principio lo escribía pero con esa información no sucedía nada en absoluto. Los críticos comenzaron a descartar los proyectos de mala calidad —y no creo que esto haya sido cosa de un día— y en la actualidad nos hemos convertido en promotores del teatro que nos interesa profesionalmente. No está bien, pero como proceso lo comprendo.

También surgió el pluriempleo y, al convertirnos en seres multifacéticos, se empezó a relegar La Crítica como un ejercicio de vocación y no como la única vía de «mostrar» el valor de una profesión que se ha expandido hacia experiencias más protagónicas y productivas dentro del teatro. Muchos críticos han encontrado labores más atractivas y proficientes como asesores teatrales, gestores de festivales, editoriales, revistas, talleres y eso también crea una disyuntiva «ética» y, al final efectiva, sobre qué ejercicio profesional priorizar. Otros han querido dirigir, escribir, hacer cine y hasta actuar, eso a mí me parece fabuloso porque la teatrología sencillamente la ejercen personas que aman el teatro y el derecho a experimentarlo de formas prácticas para mí es irrefutable: es eso, un derecho. Que quede bien, regular o mal... ya es otro asunto.

Lo cierto es que el deber de La Crítica es verlo todo y dar su opinión de todo. Pero seamos francos: casi ningún creador sabe practicar la polémica de manera respetuosa y se tornan agresivos, con lo cual el problema de la ética, en verdad, afecta a todos los bandos. Nadie acepta absolutamente nada, excepto los halagos sin máculas y hay

enfrentamientos e insultos, y el crítico, que también es un individuo cotidiano de guaguas y colas, se agota de que el único y verdadero resultado de su ejercicio especializado sea el malestar personal. He visto a directores y dramaturgos muy molestos porque en un trabajo, en general muy positivo, encuentran un par de frases o señalamientos en tonos menos condescendientes. Tengo la certeza de que de la misma manera que La Crítica ha abandonado el ejercicio duro de desestructurar los espectáculos, los hacedores del teatro han desaprendido el modesto ejercicio de aceptar una opinión opuesta. Todos exigen la verdad a La Crítica pero, en verdad, nadie la quiere escuchar como debe ser, ni la acepta.

Al final del día escribas lo que escribas, y lo digo por experiencia propia, esos grupos de calidad de *amateurs* que llevan décadas digiriendo el presupuesto estatal se presentan en los mismos teatros que una vanguardia consolidada y, además, cobran los mismos salarios blandiendo sus primeros niveles como si de verdad lo fueran. Si La Crítica no tiene una función social ni ofrece una guía para jerarquizar y también, ¿por qué no?, desestimar (porque estoy hablando de teatro profesional, no debemos subvertir con manifestaciones que se ocultan detrás de valores sociales y/o comunitarios), ¿entonces para qué sirve?

Yo misma, al salir del Consejo me libré del «deber» de opinar siempre de cuánto veía y por eso cuando algo no me gusta salgo calladita como una espectadora triste y esquilmada. Cuando no me gusta no aplaudo, eso sí, por

algún lado debo mostrar mi insatisfacción, es mi derecho como espectadora. Hace dos años no ejerzo La Crítica escrita porque precisamente estoy trabajando de manera asidua con, al menos, cinco grupos de este país, y si escribo una crítica con aspectos negativos (aunque sean más que evidentes) de los otros cuarenta grupos con los que no trabajo siempre será visto predeterminadamente como tendencioso y lo mismo pasa si quisiera escribir algo sobre esos cinco grupos. Y por supuesto uno es adulto y por tanto responsable de sus decisiones. Y me dan ganas de hacerlo porque hay espectáculos que son casi ofensivos por su falta de coherencia total y como nadie habla de ellos, tienes que leer publicaciones con autohalagos de éxitos que nunca existieron. Tengo ganas de escribir porque quien calla otorga, pero he elegido. Existen grupos cumpliendo quince y veinte años dentro de nuestro catálogo profesional que jamás han hecho una sola obra meritoria para ser llamados de esa manera, y nadie quiere tener a su cargo el cerrar colectivos que no abrió. Entiendo que existe una gran espada de Damocles sobre la responsabilidad civil que generaría desembarazarse de esas agrupaciones parásitas del presupuesto tan reducido del Consejo, pero eso debería cambiar, porque en el igualitarismo desequilibrado también radica otra forma de injusticia. Lo de «a cada quien según su

trabajo y a cada cuál según su capacidad...» no debería haber caducado como práctica.

Al teatro para niños le sucede lo que a la danza, al clown, al circo, a la pantomima... solo le interesa a una porción reducida de La Crítica que termina especializándose en estas manifestaciones y tiene que ver con el gusto personal de los críticos, es algo que no puedes dictaminar. Hay muchas personas que, sencillamente, no soportan el teatro dirigido a los niños (como yo no soporto la pantomima, por ejemplo). Y es que el receptor priorizado es, en efecto, un niño al que hay que buscarle un lenguaje directo y a veces monovalente (depende de la edad) y para un adulto promedio estos espectáculos pueden ser intolerables. Porque los críticos tenemos juicio estético, oh sí, aunque todos nos exigen ser imparciales (como si fuésemos oficinistas autómatas de la recepción, carentes de gusto, sin preferencias e, importante, también sin memoria).

Y si en los ochenta, autores como Freddy Artilles demandaban al gremio reconocer el arte titiritero y el teatro para niños, en el presente el buen teatro emerge a la par del teatro en vivo y para adultos y todos escriben de él sean «especialistas» o no. Grupos como Teatro de Las Estaciones, Teatro Tuyo, Retablos, La Proa, La Salamandra, Teatro Andante, La Cruzada Teatral Guantánamo Baracoa, Papalote tienen *dossiers* críticos de disímiles autores sean «especializados» o no; porque el buen arte atrae los buenos ojos. Sin embargo, si les pido a mis colegas que me hagan una lista de veinte grupos de teatro para niños de todo el país, sé que pocos lograrán llenar la cifra y existe el doble. La Crítica en el teatro para niños tiene menos «oficinistas estables», pero le sucede lo que a toda experiencia teatral: de los buenos espectáculos todos escriben, de los regulares un par de adeptos, y de los malos, suelen ser exitosas... en Facebook.



CRÍTICA A LA CRÍTICA

I

REPLANTEARSE EL ESTADO DE LA CRÍTICA TEATRAL EN CUBA ES

una tarea urgente. Hacerlo no solo implica analizar el panorama desde los críticos y sus relaciones con los creadores. Se impone mirar también a los ejes que rigen la formación de los teatrólogos, preparados para ser asesores, gestores, promotores, pero también críticos teatrales. Quizás este último destino profesional sea el menos atractivo para un joven de esta época. Mientras nuevas generaciones se gradúan cada año, somos los mismos quienes ejercemos el criterio en los espacios concebidos para ello.

Los jóvenes teatrólogos, en su mayoría, optan por otros caminos dentro del teatro o incluso fuera de él. Los críticos en activo también tenemos otras ocupaciones como la docencia, la asesoría, la gestión de eventos, el trabajo editorial y la investigación. La crítica como oficio puro queda relegada a un segundo o tercer plano, en parte porque los otros escenarios son más «agradecidos», ofrecen mejor remuneración, más visibilidad, mayores satisfacciones desde el punto de vista profesional y humano. La crítica es una profesión de sacrificio y humildad. No se trata solo de juzgar, sino de acompañar sin esperar mucho a cambio. Se trata de servir al arte de la escena sin el regocijo del aplauso, sin protagonismo, sino desde la luneta oscura, desde la palabra descarnada y sincera. Dedicarse a la crítica demanda una serie de sacrificios que no todos están dispuestos a hacer.

Muchas veces escuchamos que un crítico es un espectador especializado y en ello radica su importancia y su rol determinante en el proceso creativo. Sin embargo, hay quienes suelen minimizar esa especialización al hecho de ver mucho teatro. Además de ser asiduo al teatro, un crítico debe ser un investigador, un lector acucioso y ferviente, alguien con una vasta cultura general. No es suficiente con la opinión propia para ejercer el criterio, es imprescindible leer las opiniones de otros, para luego apoyarlas o rebatirlas. No basta con examinar un espectáculo, es necesario haber visto los anteriores trabajos de un grupo para hacer una valoración justa, precisa. Una crítica debe ser como un pequeño *iceberg* y debajo de cada cuestionamiento, agasajo o incluso de cada duda, ha de haber una investigación.

Todo crítico debe ser un viajero infatigable y tener piernas fuertes para atravesar la ciudad en busca del mejor teatro, pero también del peor. Debe visitar todos los templos y nunca negarse a los posibles escenarios, ya sea un teatro nacional, la sala de una casa, la calle, una guardarraya o el punto más alto de la montaña. Aquel espectador especializado

que se reúse a asistir a una función de teatro porque no confía en la calidad de ese grupo, o porque «no le aportará nada», o porque se «intoxica», está en todo su derecho, pero definitivamente ha olvidado su responsabilidad como crítico.

A mi juicio, la llamada crisis de fe alrededor de la crítica tiene que ver con muchos factores, uno de ellos, aunque nos cueste reconocerlo, responde a la falta de rigor de algunos, a las relaciones distorsionadas entre críticos y creadores, a las concesiones, a los compromisos, a las conveniencias, o simplemente a la vagancia. Es importante reconocerse como parte de un proceso de creación y de aprendizaje mutuo y saber que los críticos existimos porque existen los actores, los directores, los dramaturgos, los diseñadores y un equipo de personas que ocupan el primer plano y no al revés, como, tristemente, suele ocurrir.

Mi cercanía con los creadores me ha ayudado a ser mejor crítica, a saber que la verdad está en la escena, no en el papel. Mi experiencia como asesora teatral ha sido determinante para mi formación como crítica. El trabajo en un grupo, las veces que he hecho la técnica de luces y sonido, cuando he cosido un vestuario, cargado un elemento de la tramoya, entrenado junto a los actores, propuesto una solución para la obra, me ha permitido entender la escena desde adentro. He aprendido a leer los signos más leves, a saber cuándo un actor está cansado, cuándo una luz está mal montada, cuándo el espacio no va con la puesta. Esa mirada profunda es posible gracias a la relación directa y de aprendizaje colectivo que es el teatro por dentro.

Es cierto que muchos encuentran mal que un crítico sea, al mismo tiempo, asesor de un grupo. Desde mi punto de vista, ambos roles se han complementado y no imagino mi trabajo como crítica sin

haber vivido la experiencia de la escena, día a día, junto a los actores. Ser asesora y tener una relación sincera y transparente con actores y directores, también desde mi rol de profesora del ISA, ha hecho que me decepcione de la crítica una y otra vez. Me he decepcionado de los privilegios que tenemos los críticos, de esa inversión que nos ubica erróneamente como protagonistas, en algunos casos, para las instituciones teatrales y para algunos creadores. Estar cerca de la escena ha hecho que me avergüence de todas las veces que he escrito una crítica a la ligera, sin pensar en los meses de trabajo ni respetar el proceso detrás de la puesta. Esa relación de igualdad con los creadores me ha hecho alejarme de la crítica, pero también volver a ella con más rigor y más respeto, con más amor y más compromiso con el teatro.

II

Si hablamos de la crítica debemos referirnos a las diferentes maneras de ejercerla en Cuba hoy. Quizás la que se realiza de forma escrita en medios especializados es la más deprimida. Algunos se lo achacan a la poca remuneración, otros a la falta de periodicidad de las publicaciones. Sin embargo, en la era digital ya no dependemos de una imprenta para escribir y publicar y el tema económico ha sido mejorado en varias de las publicaciones digitales con espacios para la crítica especializada como *La Jiribilla* o *Cubaescena*. La escasez y poca sistematicidad de esa crítica, no solo depende de los argumentos antes planteados. Y ahí salta a la vista otro argumento muy llevado y traído por nosotros los críticos para justificar el silencio: el teatro que se está haciendo no incita a escribir. Entonces escuchamos por ahí: «Yo no escribo de eso», y luego se argumenta que el silencio es también una expresión válida de la crítica. Considero que la crisis de fe está atravesada por muchos factores externos que afectan no solo a la crítica sino a la creación toda, pero también responde al acoso de muchos de nosotros que, como planteé anteriormente, encontramos más

gratificantes otras áreas dentro del teatro.

Creo importante enfocar la mirada en la crítica de boletín, la cual se realiza en el marco de un evento y, a veces, es tomada a menos por su inmediatez y brevedad. Este tipo de críticas, generalmente realizadas por estudiantes es, a mi juicio, fundamental para los críticos en formación. Suelen ser estas las primeras experiencias de diálogo directo con los creadores, donde se pagan novatadas y se aprende de los errores. En los boletines encontramos los extremos de los hipercríticos y los condescendientes, pero también suelen estar ahí la fascinación de los jóvenes por el teatro y el espíritu rebelde de quien mira desde su juventud un teatro añoso.

También están las críticas que se hacen para otros medios como la radio o la televisión que, aun cuando son destinadas a un público más amplio, merecen todo el rigor y la atención. Por otro lado, están las críticas más ensayísticas que concebimos para publicar en revistas teatrales, o culturales y de ciencias sociales como *La Gaceta* o *Temas*. En este tipo de trabajos se ve más marcada la investigación sobre la obra, y la valoración del crítico transita por los elementos que componen la puesta en escena, pero también tiene espacio para detenerse en lo conceptual, en lo vivencial, en el aspecto sensitivo e ideológico. A los críticos, por lo general, nos gusta hacer este tipo de trabajos porque con ellos nos convertimos en creadores. Casi siempre elegimos una puesta que nos gusta, con la que podemos dialogar desde nuestra experiencia y crear una crítica alejada del inventario, de marcar los aciertos y desaciertos.

Siempre pienso en la utilidad de la crítica y cuando lo hago tengo la satisfacción de haber vivido la experiencia de constatar esa utilidad. Y ahí viene otro tipo de crítica, para mí la de mayor utilidad, a la que tampoco se atiende como debiera. He sido privilegiada al formar parte de varios eventos de la crítica organizados por Omar Valiño y Tablas-Alarcos en diferentes provincias de Cuba. En esos espacios la crítica se hace presencial, se analizan los espectáculos de forma oral y varios críticos dan sus valoraciones. Lo significativo de este tipo de encuentros es que el diálogo es real, no se trata de un monólogo, como suele ocurrir cuando escribimos una crítica y la publicamos, en esta ocasión los creadores están allí para debatir, disentir o reafirmar las palabras del crítico. Y digo que es la forma de crítica que me parece más útil porque, luego de esos encuentros, he visto crecer los espectáculos y he descubierto con orgullo que los directores siguieron algunas de mis recomendaciones. Aquí la visión del crítico cambia, pues no se trata de evaluar un resultado, sino de entender la puesta en escena como un proceso dinámico del cual somos parte. No se trata de dar sentencias, sino de intentar leer en la escena lo que los creadores armaron. En más de diez años de experiencia como joven crítica en formación he transitado



por casi todas las formas de ejercer el criterio, sin embargo, este tipo de encuentros ha sido lo más gratificante que he vivido. En ellos he podido advertir, sin triunfalismos, la verdadera utilidad de la crítica. Ojalá estos encuentros no se detengan y ganen en fuerza y en variedad, que sean organizados a la vieja usanza o con otras maneras por nuevos gestores, que se convoquen a otros críticos y que la buena voluntad los siga rigiendo.

Si tomamos en cuenta todas estas formas de ejercer la crítica, quizás el panorama no nos parezca tan desolador. Creo que, como hemos aprendido a ser con la creación, debemos aprender a ser menos convencionales con la crítica. A los que exigen mayor protagonismo de los críticos, los invito a mirar más allá de un trabajo publicado. A los críticos nos falta reafirmar la fe en nuestro oficio, nos falta quizás proponer una nueva crítica que acompañe al teatro más audaz que se está haciendo. Y esa es otra cuestión que muchos pasan por alto: creo que el teatro ha dejado atrás a la crítica. Muchas veces me ocurre que, cuando una puesta en escena me emociona, más allá de su calidad, el esquema tradicional de una crítica no me resulta suficiente para expresarme. La reseña que me enseñaron los maestros en la escuela no está acorde con parte del mejor teatro que se hace y con lo que ese teatro está diciendo. Los críticos han pedido en innumerables ocasiones que haya una revolución en el teatro. ¿No sería justo que los creadores nos exigieran a los críticos una revolución para la crítica? Creo que es necesaria una nueva crítica, que renueve sus formas y se sacuda de un lenguaje anquilosado. Una crítica que vaya a la par del teatro que ameritan estos tiempos y que no pocos creadores están haciendo hoy en Cuba.

EL LIMBO ACRÍTICO DANZARIO*

VLADIMIR PERAZA DAUMONT

¿QUÉ ES LA CRÍTICA ARTÍSTICA? ¿PARA QUÉ SIRVE? ¿QUÉ cualidades se necesitan para ser un teórico de danza? En otra línea teórica: ¿Los colectivos formados desde finales de los ochenta del pasado siglo, son proyectos? ¿Tienden a desaparecer las compañías de autor? ¿La realidad escénica actual es congruente con la estructura institucional? Esas interrogantes me sirven para abordar este trabajo a modo de acercamiento. Sé que me faltarán elementos por exponer, pero en teoría, nadie tiene la verdad absoluta. Lo importante es la aproximación progresiva y sosegada a la verdad, el modo audaz de encararla. Y aquí asumo el desafío.

¿QUÉ ES LA CRÍTICA ARTÍSTICA?

En el trabajo «¿Quién le pone el cascabel al texto?»¹ Ricardo Riverón nos revela el panorama de la crítica literaria ante su aparente desaparición. Y yo observo la misma perspectiva en la crítica danzaria. Cuando hablo de crítica me refiero al ejercicio público del criterio. En este caso, serían juicios y valoraciones relacionados con la danza. El ejercicio se realiza, evidentemente, mediante la palabra, y se difunde en los medios, sean de la prensa plana, de la televisión, la radio, o la internet.

La crítica danzaria —quizá fuera mejor decir crítica escénica o simplemente crítica— tiene varias funciones.² La principal es sacar a la luz los posibles significados de la polisémica coreografía. Esta función puede ser muy útil al creador, por cuanto el crítico le revela aspectos que, posiblemente, él no vio o no tuvo en cuenta. También al público, porque complementa su aprehensión y lo encauza. Otra función es mnemónica, por cuanto la efímera obra coreográfica solo queda en el recuerdo de quienes asistieron a las presentaciones, o en grabaciones de video, que, al excluir el convivio, según Jorge Dubatti, no son capaces de portar la magnitud real del acontecimiento escénico. Y, obviamente, la crítica tiene función jerarquizado-ra.³ Sitúa la coreografía en el lugar que

le corresponde en el fomento del gusto estético y pondera las cualidades que la hacen ser una obra de arte.

Ante estas funciones, los creadores se dividen en tres grupos, aquellos a los que francamente la crítica no les interesa para nada, sobre todo porque no la reciben. Otros que solo dicen que no les interesa porque no son buenas las críticas que obtienen. Y aquellos que sí tienen en cuenta los criterios. Tenerlos en cuenta para enaltecer su ego o para considerar las sugerencias del crítico. El público por lo general receptiona muy bien la crítica. Esto, desde luego, no significa que siempre esté de acuerdo con los criterios vertidos.

Otra mirada nos indica que el texto crítico es la correlación entre lo descriptivo, lo interpretativo y lo valorativo. En su trabajo «Contra de la interpretación»,

* Este trabajo es un fragmento de otro mucho mayor publicado en dos partes en la revista *La Jiribilla*. La primera parte puede consultarse en el no. 860 (del 7 de agosto al 27 de agosto del 2019), en: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-limbo-acritico-danzario>. La segunda parte en el no. 863 (del 1 de octubre al 28 de octubre del 2019), en: <http://www.lajiribilla.cu/articulo/el-limbo-acritico-danzario-ii>

¹ «... El resultado lo tenemos en esta especie de limbo acríptico donde, ante la posibilidad de un espacio, los analistas prefieren hablar del libro que les gusta, o en el cual hallan valores destacables, nunca de aquellos que enrarecen el panorama, tanto en el acceso a plataformas públicas como en la delimitación de jerarquías...» Ricardo Riverón Rojas, en: «¿Quién le pone el cascabel al texto?», *La Jiribilla*, no. 857, junio-julio, 2019.

² Todos los textos, incluyendo al texto coreográfico, tienen funciones comunicativas, creativas y mnemónicas. Desde luego, el texto crítico en sí mismo, también. Pero aquí no me refiero a eso. Puede consultarse mi libro *Encendamos los cirios. Crisis y conciliaciones en torno a la danza contemporánea*, donde sí abordé este tema ampliamente.

³ Sobre la relación entre calidad y jerarquización profundizo en el trabajo «De la constitución y el 349. Ambigüedades y valencias». Publicado en *La Jiribilla*, no. 850.

Susan Sontag advierte del peligro que entraña la búsqueda incesante de significados. Entiendo que puede convertirse en un vicio y también en un alarde de erudición. El texto artístico posee cualidades significantes infinitas. No obstante, discrepo. Es imprescindible desmontar la cadena sintagmática y esto implica describir e interpretar. La valoración posterior es una consecuencia obvia. Cuando describo, yo utilizo las herramientas que otorga mi entrenamiento teórico para acceder a un segundo nivel de lectura donde develo lo que a simple vista no se ve. Por lo tanto, no solo es una descripción de lo que ocurre en la escena, sino, de lo que probablemente ocurre. Creo, por lo tanto, un discurso que proviene de mi propia interpretación de los acontecimientos. Es decir, cuando critico, solo doy elementos valorativos para que el lector jerarquice y, si lo desea, lo incorpore a su patrón de memoria, de historia.

Según los propósitos del sitio web, periódico, o revista donde se publique la crítica, esta será un comentario o reseña cultural o un comentario especializado. La reseña se vale casi siempre del reportaje, algunas veces acompañado de fotografías que calzan el discurso. Y se publica en los medios de divulgación masiva. Cumple todas sus funciones, pero tiene en cuenta que el sujeto es un público amplio y de muy diversa formación. Por lo tanto, el lenguaje es sencillo y su nivel de profundidad técnica es reducido. El comentario especializado se dirige a un sujeto con un nivel elevado de preparación, el lenguaje es más creativo, hasta impresionista y el horizonte de profundidad técnica es amplio. Casi siempre se vale del ensayo literario y se publica en revistas o sitios especializados.

La crítica sucede al espectáculo una vez realizado. Lo ideal fuera que acompañara al creador en los procesos creativos. Pero, salvo contadas excepciones, los coreógrafos suelen ser muy reacios a la presencia de personal ajeno al evento compositivo o a mostrarle a la crítica el *work in progress* de la coreografía. No obstante, los comentarios publicados *a posteriori* en los medios de divulgación masiva pueden contribuir a aumentar el conocimiento y, por lo tanto, la mejor apreciación danzaria de los grandes públicos. El comentario especializado debería interesarles a todos los creadores, pero algunos son demasiado intuitivos y otros ya han recibido demasiados halagos.

La crítica no debe ser constructiva ni destructiva. En sí misma no construye nada y tampoco tiene el poder de destruir. Sin embargo, algunos críticos con vocación profética son capaces de construir coreógrafos partiendo de una sola obra. Con similar interés, son capaces de crear un estado general de opinión demoledora. Lo único que pudiera pedírsele al crítico es objetividad, o quizá sea mejor decir, que se acerque, lo más posible, a la objetividad. Aquí funciona como sinónimo de honestidad para los teóricos y para los creadores.

El arte es espiritual, su generación y recepción son individuales.⁴ Aunque hay herramientas teóricas para enjuiciarlo, siempre estarán tamizadas por el contexto en que se desarrolla la obra y por la subjetividad del analista.

¿UN TEÓRICO DE LA DANZA?

En cierta ocasión escuché decir a un crítico que él había sido bailarín, pero muy malo, y por eso, como no podía ser bueno, se dedicó a la crítica. La frustración puede ser una motivación, pero no es la única. No es la *mía*. Negar una crítica danzaria desvalorizando al crítico porque no es bailarín es, por usar una palabra decente, una falacia. Si eso fuera válido, entonces no estaría registrada la historia de la danza. Los coreógrafos⁵ y los directores de compañía no escriben. Los bailarines tampoco. Y yo los entiendo y los respeto, porque ellos están ocupados componiendo, dirigiendo y bailando. Si desean escribir, bienvenidos, pero somos los críticos los que tenemos que estar preparados teóricamente para hacerlo. Y lo triste es que cada día lo hacemos menos.

Ahora bien, en su formación como crítico, dotarse de un abundante y diverso bagaje teórico, no es suficiente. Dominar el idioma y tener un punto de vista personal, tampoco. Es imprescindible estudiar en contacto directo con las compañías, con los coreógrafos, los bailarines. Estar en el centro de los procesos generativos de la coreografía. En los ensayos, en clases, aunque no las tome. Se aprende mucho respirando la interacción que emana del ambiente compositivo. Cuando esa preparación no concurre, la teoría se queda menguada en las intenciones críticas. No obstante, está, y así apocada, existe también para, con argumentos, refutarla o ponderarla.

Pudiera parecer que me contradigo, pero solo pretendo no absolutizar. Reconozco que mi caso no es la norma. Ser parte del Grupo de Danza Alternativa Así Somos, bajo la dirección de Lorna Burdsall y de Lourdes Cajigal durante más de veinte años y, además, colaborar durante cuatro

años con Rosario Cárdenas, dos de ellos al frente de su Danza Combinatoria, es un privilegio. Otras colaboraciones más ocasionales con Santiago Alfonso o con Rafael Espínola complementan un entramado práctico de inestimable valor formativo. A los jóvenes danzólogos que recién se graduaron, los insto a acercarse a las compañías profesionales sin desatender, por supuesto, el perenne aprendizaje teórico. Los coreógrafos no se forman en las academias, se forman en donde se generan las obras, es decir, en los grupos y las compañías. En ese intersticio, los críticos deberíamos ser jueces y partes de la formación.

De lo que dije anteriormente, se infiere que el crítico tiene dos modos de acercarse al hecho artístico. Uno es con la apariencia de que es un espectador común y el otro es con la apariencia de que forma parte del proceso creativo. Y digo apariencia porque en el primer caso ese espectador no es tal, sino uno con formación teórica que lo acerca al acontecimiento desde una perspectiva analítica. Y en el otro caso, tampoco es uno de los creadores por mucho que haya participado en la generación de la obra.

Los críticos que aparentan ser espectadores corren el riesgo de situarse en un pedestal por encima de los propios creadores, incluso, su obra crítica por encima de la obra criticada, y esto nunca puede ocurrir. Y aquí sí absolutizo porque el respeto al artista debe ser lo que guíe nuestro discurso. Los críticos que aparentan ser creadores cargan con otros riesgos, principalmente los derivados de cuán enroscados o comprometidos estén con la obra artística generada. Implica que el juicio se nuble ante tanto volumen de información generativa. Entonces, ¿cuál crítico ser? Debemos procurar el suficiente distanciamiento para, conociendo la génesis, o quizá por conocerla, apoderarnos de ese conocimiento privilegiado que el público no posee y acercarnos lo más posible a la pretendida objetividad.

Con la sociabilización virtual de las relaciones personales, las valoraciones críticas no profesionales están al alcance de todos. En las redes sociales cualquiera puede ser tu amigo, lo que significa que el concepto de amistad se banaliza. Lo mismo ocurre con las imágenes, videos y criterios que se comparten, muchas veces sin siquiera exponer las fuentes. Algunos elogian esta posibilidad y yo creo que es muy

útil cuando los trabajos publicados propician comentarios, buenos, regulares o malos, que pueden complementar los juicios emitidos por el profesional. Pero, desgraciadamente, abunda la grosería y la descalificación a la persona como sustitutos del criterio y la obra. El concepto de democracia, a partir de la posibilidad infinita de expresión virtual, también se banaliza.

En el número 189 de *Conjunto*, la revista de artes escénicas Casa de las Américas, se publicó un *dossier* de teoría teatral francesa. Banu, Biet, Guénoun, Neveux, Sarrazac, Tackels, Toussaint y Triau ofrecen diferentes puntos de vista. Propongo un acercamiento crítico a estos autores, que nos permita contrastar los procedimientos y opiniones por ellos vertidos, con nuestras propias maneras y consideraciones, ya aprendidas. Y es que el crítico debe cuestionarlo todo. La enseñanza de la teoría debe ofrecer a los alumnos las herramientas que propicien el cuestionamiento constante de lo enseñado y lo estudiado. Por eso no puedo dejar de mencionar el texto «Performance, función y comparecencia» de Christian Biet.

El teatro en el siglo XXI, como anteriormente en los siglos XVII y XVIII, es, ante todo, un lugar en el que se observan y se escuchan unos cuerpos durante cierto lapso de tiempo, un lugar en el que dichos cuerpos (de los ejecutantes, o más bien de los *observados*) manifiestan a otros cuerpos (el cuerpo de los *observadores*), palabras, signos discursivos o físicos sin que exista obligatoriamente una separación entre estos cuerpos, ni cuarta pared.⁶

Fijémonos que el autor parte de la historia para mostrar la relación que establecen *observadores* y *observados* en el teatro actual. De esta interacción florece un punto de vista sino nuevo, al menos

⁴ Es demasiado obvio advertir que la generación de la coreografía precisa de los bailarines, al igual que la puesta en escena de todos sus componentes. Pero me estoy refiriendo al papel subconsciente del profesional de la danza como ente creativo individual.

⁵ Toda regla tiene sus excepciones. Marianela Boán, por ejemplo, ha escrito sobre sus procesos coreográficos, pero debería hacerlo más, sobre todo, porque escribe muy bien.

⁶ Christian Biet: «Performance, función y comparecencia», *Conjunto*, no. 189: 58, 2018, La Habana.

novedoso, en el acercamiento de la teoría cubana al acontecimiento teatral. Destruye las nociones aprendidas de texto dramático, representación escénica, actores y hasta espectadores. No obstante, mientras leía, por mi mente pasaron los ensayos «Postdramatisches Theater» de Hans-Thies Lehmann del año 1999 y «Estética de lo performativo» de Erika Fischer-Lichte del 2011. Y otros. Quizá este texto sea, de los publicados en el *dossier*, el de más aproximaciones teatrológicas hacia la danza contemporánea. Pero la danza es mucho más que la contemporaneidad y los estudios danzológicos se dirigen también al ballet clásico, a las danzas espectaculares de origen folclórico y de variedades.

La valoración anterior es un ejemplo de hasta dónde debemos ejercer el criterio. No estoy valorando la eficacia del *dossier* de *Conjunto*. Ni tan siquiera lo reseño con intención divulgativa. Repito, es un ejemplo, y me permite afianzar la idea de que los críticos no podemos consumir la teoría acriticamente, venga de donde venga. Pero, ¡alerta! tampoco podemos caer en el inmovilismo teórico, debemos salir continuamente de nuestra zona de confort. El riesgo y la valentía son cualidades inherentes a la crítica artística.

¿TIENDEN A DESAPARECER LAS COMPAÑÍAS DE AUTOR?

En los años noventa, el fin del «socialismo real» produjo cambios drásticos en la economía. La brusca contracción del PIB⁷ en más de un 30 % haría colapsar a cualquier país. Sin embargo, los cubanos conservamos la unidad alrededor de la utopía que construíamos. Los cambios en la vida espiritual de la sociedad no transcurren bruscamente sino poco a poco, a medida que la vida material se ajusta. Para este crítico, los mayores logros en las artes escénicas de estos treinta años pertenecen a los años noventa. Eso es consecuencia de que ya la nueva estructura era imprescindible y, sobre todo, de que los proyectos aprobados en ese periodo conservaron casi intactas las mismas plantillas hasta inicios del siglo XXI, convirtiéndose en auténticas compañías de autor.

Pero no se previó que esa estabilidad de los noventa ya estaba a punto de acabarse. La despenalización del dólar, la incipiente apertura al trabajo por cuenta propia y el impetuoso avance del sector turístico debieron ser señales que sirvieran para predecir el fin de una etapa. La nueva época que sobrevendría se caracterizaría por la emigración,



FOTO: ABEL CARMENATE

FOTO: ABEL CARMENATE

desde los proyectos subvencionados hacia otros de variedades, remunerados en divisa, o hacia el extranjero. Poco a poco las compañías comenzaron a desmembrarse. Y la interminable sucesión de bailarines fue, y es, el signo de los subvencionados. Sin embargo, en las condiciones del nuevo siglo, totalmente diferentes a las que propiciaron la creación de los grupos y a las que existieron en su máximo esplendor, se mantiene inalterable la perpetuidad de aquellos proyectos inicialmente aprobados.

El pez, la torre, el nadador, el asfalto, pudieran ser las cartas de un tarot criollo, posibles anunciadores de calamidades tales como el *jineterismo*, el cambalacheo, el cabaretazo y otros males. Marianela Boán y sus huestes de DanzAbierta han jugado con todo ello para esta relación coreográfica: *El pez de la torre nada en el asfalto*.⁸

Sin dudas, esta obra teatral⁹ estrenada en el año 1996 resumía, mediante el lenguaje danzario, la sociedad cubana de esos años. Todos lo que tuvimos la dicha de asistir a su estreno salimos del Teatro Nacional con una mezcla de emociones que podían ir desde la risa o el llanto, hasta la rabia. Es muy difícil reconocer el derrumbe de paradigmas y, sobre todo, de sueños que *El pez de la torre...* de Marianela Boán nos revelaba. El maestro, con su infinita claridad, nos habla de un tarot criollo anunciador de calamidades ya establecidas. Sin embargo, esas nuevas cartas que DanzAbierta mostraba no se tuvieron en cuenta para propiciar nuevas condiciones estructurales.

Podemos decir que una compañía, danzaría o teatral, es de autor cuando en torno a su líder, sea coreógrafo, dramaturgo o director artístico, se une un grupo de profesionales con los mismos objetivos estéticos y la misma participación creativa. Acorde, desde luego, a la propia capacidad individual. El resultado se cimienta con el paso de los años y las constantes búsquedas colectivas. Decir que una compañía es de autor solo porque es consecuencia de la creación de su director, sean quienes sean los intérpretes, es erróneo en la contemporaneidad. El papel del coreógrafo, del dramaturgo o del director es incitar, propiciar y moderar la creatividad del grupo en torno a una idea. El calificativo «de autor» pertenece a la moderni-

dad. Los actores y bailarines, incluso los mimos o los acróbatas, cada día se preparan más para poder asumir cualquier rol en cualquier tipo de espectáculo. Los líderes tienen un nombre, sí, y las compañías también; pero el nombre que realmente cuenta, que resuena y, por lo tanto, el que motiva, es el de la obra que producen. Así se mueve la escena en el mundo hoy.

Casualmente, *Chorus perpetuus*, de Marianela Boán, estrenada en el año 2001 en el teatro Mella, es la obra que marca el fin de DanzAbierta como compañía de autor. Tendencia que ya hoy, en Cuba, se torna irreversible. Esto, aunque espinoso, no debe ser visto como algo negativo. Simplemente debemos acondicionarnos. Y digo simplemente porque me asusta la complejidad que entraña. Pero un proyecto perpetuo no es un proyecto, y mucho menos de autor.¹⁰

El Grupo de Danza Alternativa Así Somos, bajo la dirección de la bailarina, profesora y coreógrafa Lourdes Cajigal, anuncia cambios que deberían ser estudiados para otras experiencias. Desde el año 1981 en que Lorna Burdsall fundara el grupo, Así Somos se convirtió en precursor de lo que, a partir de 1989, fue un cambio estructural que posibilitó la creación de los proyectos. Hoy, de nuevo Así Somos puede ser iniciador. Lourdes Cajigal ha solicitado que el Grupo de Danza Alternativa Así Somos siga existiendo como proyecto subvencionado, pero que no sea por doce meses, sino por el tiempo que ella requiera. Es decir, ella reclama seguir siendo

⁷ El 70 % del comercio con la antigua URSS desapareció de golpe, así como el 20 % que teníamos con el resto de los países socialistas. Es decir, el 90 % de todo el intercambio comercial.

⁸ Ramiro Guerra: «Si me pides el pescao...», *Tablas*, (3): 85-86, 1996, La Habana.

⁹ Por su perfecta narrativa. No confundir la insinuación con danza-teatro, que es otra cosa.

¹⁰ Esto no quiere decir que todos los grupos de autor hayan desaparecido o que no puedan surgir otros, aunque sea de modo temporal. Me refiero a tendencias. Sería así mismo errado decir que un proyecto tiene que ser de autor para que sea valioso.

una compañía de autor, pero como un verdadero proyecto artístico que se renueva en cada aprobación. Mientras, Lourdes asumirá las funciones que le demanden como asesora, profesora e investigadora de la danza. Y, el Grupo de Danza Alternativa Así Somos, en todo lo que ella haga, seguirá existiendo.

Estoy convencido de que las instituciones de las artes escénicas existen por y para los creadores y su obra, porque, lo expresen o no, los artistas necesitan la institución. Y todos necesitan la crítica. Fortalecer la institucionalidad no puede ser coyuntural y es también una manera de pensar como país. Hay que hurgar en los entresijos de la legislación laboral y entenderse con la Central de Trabajadores de Cuba. Que nadie quede desamparado, pero la incompetencia y la ociosidad no pueden ser derechos eternos.

Sabemos que no todos los grupos representados por el CNAE son subvencionados por el Estado. Aunque una repre-

sentación estatal también vale. Sin embargo, la escena me dice que no todos deben serlo. Este limbo acrítico entraña auto-complacencia. Y aquí no hablo de la crítica como abanderada de una cacería de brujas, mucho menos de censura autoritaria o de una neoparametración. No, aquí apelo a concentrar el limitado presupuesto económico y el diseminado presupuesto creativo en lo más auténtico de nuestra escena. Esa autenticidad pasa por el riesgo con lo ya probado y también con lo experimental o con lo nuevo, sean propuestas de jóvenes o de veteranos. Sobre todo, pasa por la valentía política de despojar, esa escena nuestra, de paternalismo, pereza y mediocridad.

¿EXISTE LA CRÍTICA ESCÉNIC A EN LA ACTUALIDAD?

Los críticos juzgan la obra y no saben que son juzgados por ella.

JEAN COCTEAU

CARLOS ROJAS LA CRÍTICA: ¿AUSENTE DE LA ESCENA TEATRAL?

En los últimos años de esta década, la presencia de la crítica escénica pareciese estar prácticamente ausente o inexistente en la mirada de compañías, agrupaciones y directores de la escena teatral. Todavía hay un dilema en saber apreciar la universalidad de sus reflexiones que enlazan intensos temas para ser discutidos en la actualidad.

Aspiraré a realizar este ejercicio desde un punto de vista personal y desde un análisis empírico, haciendo énfasis en la crítica teatral, es decir, contendere y me referiré a la crítica de las artes escénicas, más específicamente a la actividad artística teatral en Venezuela, y, a algunas de sus particularidades como tal.

La crítica en nuestra escena de este 2020 debería ser artilugio para resignificar cada acontecer teatral. Se ha estado diluyendo esa capacidad de leer asertivamente y emplear catalíticamente para resemanitzar las viejas/nuevas digresiones de lo contemporáneo.

CRISIS: ARTISTAS ALREDEDOR DE LA CRÍTICA

El teatro no es multitudinario, por más que así lo quieran, no puede competir con el cine ni con la televisión como medios de entretenimientos masivos. Por lo que constituye un arte de minorías, lo cual no quiere decir que debemos hacer teatro solo para minorías, llegando al extremo incluso de hacer teatro para la gente de teatro y sus cercanos.

Ciertamente, el teatro es uno de los aportes más importantes de la cultura occidental a la humanidad, pero el avance de la historia y la definición de las colectividades han determinado su modo de expresión. Señala Richard Salvat:

Que el genio no se inventa solo, lo prueba que su obra va ligada a una tradición y a un tiempo. El arte se aprende, por tanto. El papel de la crítica es, pues, el de suscitar obras nuevas y educar al público. Y no solo es necesario

suscitar obras nuevas, con un nuevo contenido, sino que es necesario conseguir una manera de hacer este teatro.¹

Algo curioso resulta el hecho de que al mismo tiempo que se habla de esta crisis, ya sea como colapso e inquietud, el mundo conoce una producción crítica como nunca antes, tanto en los medios tradicionales (la prensa escrita, las revistas especializadas; luego en la radio, la televisión y en las más recientes plataformas *streaming*) como en los nuevos medios de difusión masiva de la era digital. Se justifica esta paradoja con el argumento de la falta de efectividad y del escaso valor teórico de la producción actual de la crítica teatral.

El crítico inglés Terry Eagleton, por ejemplo, llega a decir que «hoy en día la crítica carece de toda función social sustantiva»,² lo cual, si todavía no es un obituario, ya decreta un luto.

CUANDO EL CRÍTICO HACE DE ARTISTA

El crítico hace de artista. Y puede cometer excesos. Pero el artista también hace de crítico o viceversa. Asumimos que el teatro puede vivir sin críticos porque el arte teatral lo hacen los artistas y de ellos es el trabajo, incluso los propios artistas podrían ser expositores de su obra, pero la sociedad ha preferido una división del trabajo: por un lado, el artista y por otro los teatrólogos. Es por ello que percibo que el crítico, jugando a ser artista de este ahogado lapso, parece desentenderse del verdadero legado crítico.

La sociedad de hoy piensa que el teatro se entiende mejor así, separando al teórico del práctico y al teatrólogo del crítico. Habría que diferenciar, por otro lado, entre crítico y teatrólogo: el teatrólogo está en un nivel distinto, no necesariamente superior, es un profesor de universidad, un especialista que se plantea grandes temas, de la estética y de la filosofía del teatro. En el caso, el crítico está en otro nivel, es un espectador especializado cómplice de la escena.

Baste de ejemplo el crítico venezolano Carlos Herrera: supo unir agudeza de análisis, conocimientos profundos sobre teatro y el deseo de pensar en función de la historia del arte teatral y la escritura escénica, sigue siendo en este momento una referencia ineludible en nuestro país y para nuestras futuras generaciones de críticos emergentes.

LA REALIDAD DE LA PRÁCTICA

El crítico en este tiempo debe encontrar un equilibrio difícil entre la originalidad de su propia actividad de reflexión y el respeto al trabajo del artista, esforzándose por dejar ver la obra, a través de sus palabras, sin ocultarla u ocupar su lugar. Al respecto, estoy de acuerdo con Peter Brook cuando dice, que «la realidad de la práctica, es otra cosa».³

Es bueno señalar que la profesión de crítico teatral oscila a menudo entre el discurso complaciente y tautológico sobre la obra, en el que se pone en escena el discurso de dicha escenificación.

El crítico en este momento parece que aparece ahí como «perro guardián» de la sociedad, encargado de manifestar su agrado o su desagrado, y, por ende, de servir indirectamente de inflexión para el resto del público.

A esto se añade otro problema importante que no podemos ignorar. La crítica es poder. La crítica y el crítico tienen una incidencia importante en la asistencia del público, en la continuidad del espectáculo en la cartelera, en el financiamiento, en las subvenciones de que disfrutan y en el reconocimiento del medio, hechos que nadie puede pasar por alto o simplemente llenar *dossiers* para el currículo de una vida artística.

No me juzguen: solo estoy permitiéndome hacer una reflexión sobre algunas características que se pueden considerar en las propuestas y creaciones escénicas en la actualidad.

¿QUÉ PASÓ CON LA CRÍTICA ESPECIALIZADA?

Hoy día, de casualidad nos topamos con alguna crítica en internet a la cual prestamos nuestra debida atención. Es bastante posible que yo, como crítico, esté sumergido hasta el cuello en tal crisis.

Los críticos se han vuelto, apáticos, complacientes, flojos y son muy pocos los que son verdaderos críticos, ya solo copian y

¹ Richard Salvat en «La técnica teatral de Bertolt Brecht» de Jacques Desuché, p.13, Ediciones Oikos-Tau, S.A., Barcelona, 1968.

² Terry Eagleton: *La Función de la Crítica*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

³ Peter Brook: *L'EspaceVide*, Seuil, París, 1968.

pegan, los llamados críticos de Wikipedia, lees una crítica y después te encuentras con otra, con exactamente la misma frase, es un trabajo hecho con apatía, desdén, flojera. Sin antecedentes, referencias e investigación.

En la actualidad, los críticos han llegado a ser comparados con borregos, una vez que el borrego macho alfa te lleva a algún lugar, todos los demás lo siguen, tienen miedo de tener sus propias opiniones, y, por último, ya no tienen muy buenas reflexiones ni escriben atinadas críticas.

Estoy convencido de que la crítica teatral en estas últimas tres décadas perdió la delimitada importancia que tuvo en los años ochenta, cuando despertaba el interés y generaba comentarios en los creadores, hacedores y en el propio lector/espectador.

Pero, volviendo aquellos años ochenta, recuerdo que hubo agudos críticos como Leonardo Azparren Giménez, autor de ensayos imprescindibles para el que quiera conocer nuestro teatro venezolano, y cuyos escritos se caracterizaban por la solidez conceptual y agudeza estética. Otro de esos temidos críticos era Rubén Monasterios, con un exquisito estilo que oscilaba entre la socarronería y la delicia, firmaba una columna en *El Nacional* que funcionaba como una especie de látigo al que todos temían.

Actualmente, Edgard Antonio Moreno Uribe, quien ya tiene su mérito más que ganado y, es quizás, el único crítico serio que nos queda, en Venezuela, que publica constantemente con un sentido más periodístico. De este último, aún hoy sigue publicando asiduamente, y hay que decir que ha sido el más consecuente y prolífico en materia de crítica y reseñas de la historia artística del teatro nacional.

No puedo dejar de nombrar nuevamente al prodigioso Carlos Herrera, agudo y atinado en sus comentarios y con una precisión única, sin comparación alguna. En honor a su memoria, me dedicaré a leer, de ahora en adelante, la pobre o inexistente crítica de arte escénica que se publica en el país.

Recuerdo que eran años en los que hacer críticas era esencialmente construir, sumar, multiplicar, pero nunca restar y mucho menos dividir. Entonces, deberíamos por preguntarnos: ¿Existe la crítica especializada en la actualidad? Yo pienso que no.

Hasta aquí, he tratado de realizar un balance de la presencia crítica en estos últimos treinta años en el panorama del teatro venezolano a través del trabajo de críticos especializados, periodistas, investigadores y teatrólogos consagrados que han dejado sus huellas en nuestra escena teatral. Son pocos los casos en que podemos reconocer una voz que ayude a entender no el propio suceso teatral, lo cual sería mucho pedir, sino cuáles son los criterios, qué es lo que piensa la propia crítica en Venezuela.

«SI SE RECURRE AL TALENTO, ES QUE FALTA LA IMAGINACIÓN...»

La frase lleva la impronta del ingenio de Georges Braque⁴ y será subrayada por mí en esta reflexión. El crítico escénico tiene un papel cada vez más difuso. Creo que ya no existe como tal. Puede que me equivoque, últimamente divago mucho.

La figura del crítico ha estado, desde que recuerdo, en una situación de alta objeción por parte de nuestros creadores. Pero, entonces, de ser ciertos estos calificativos: «cagatintas», «cronistas de poca monta», «dramaturgos estériles», «actores frustrados», «venales u hormonales critiquillos de periódicos de tercera», en fin, una retahíla de inspiradores apodos que nos han colocado a lo largo de la historia.

Para volver a la frase de Broussais, es una opción estética y, salto conceptual mediante, la estética implica la moral. El tema da para mucho. Pero el talento es además un desafío competente en el oficio crítico. La diferencia está entre una crítica argumentada y otra insuficiente o carente.

Se dice fácil, pero reflexionar sobre el hacer del teatro supone asumir el reto de hacer que esa memoria esté ahí, puesta al servicio tanto de quienes se han comprometido al quehacer de la crítica escénica.

El mejor ejemplo sigue siendo la historia del país teatral, que se construye desde muchas murallas, pero pareciese que una franja de esa misma muralla pocos las quieren ocupar: la crítica escénica.

«AQUELLOS QUE IGNORAN LA HISTORIA DEL TEATRO, ESTÁN CONDENADOS A LEER CRÍTICAS»

Parafraseando aquella recurrente frase del más cinéfilo de los críticos caribeños, Guillermo Cabrera Infante.⁵ Viene a cuento porque la «crítica» parece haber pasado de moda. Una «crítica» es varias cosas.

En esencia es una nueva apreciación, un nuevo punto de vista, puesta a tono de los tiem-

pos nuevos que corren, en el momento en que se impone la labor de ganar indulgencia con las glorias del pasado.

No siempre hacer memoria es fácil; menos aún, reflexión y crítica sobre lo que entendemos como arte teatral. Soy hombre de tablas y hombre con aguda capacidad para mirar y examinar desde una óptica reflexiva que el teatro debe ser rescatado en su hacer, es decir, desde la memoria.

En mi caso, me he volcado en estos últimos veinte años de oficio, en un momento de cambio del país, a observar, a mirar, a valorar, a situar un entendido que columna tras columna deconstruyo lo que a mi personal juicio es la obra de arte, en este caso, los montajes teatrales, escenificaciones y puestas que se enmarcaron en un momento dado, se articulan como la expresión de la escena. La mirada y la reflexión se sintonizan tras el andamiaje de las opiniones, de mis opiniones y de otras miradas.

Un aporte porque la memoria es esquiva y los juicios de valor a veces no gustan, terminan por ser ese eje que da soporte a que lo efímero del acto escénico no quede desamparado por el tiempo y los ol-

vidos. Insisto, la memoria es frágil, lo que no se escribe, no se recuerda, se olvida. La crítica escrita debe permanecer, debe quedar inscrita en la memoria del teatro. Aunque estemos condenados a leerlas.

Considero la crítica escénica como disciplina precursora de un método de reflexión que faculta otros conocimientos teóricos, metodológicos, analíticos, críticos, pedagógicos. Entonces, la crítica escénica debería preocuparse de llevar a cabo una seria labor de traducción de los lenguajes artísticos contemporáneos al público no especializado, de modo que pudiera promover un debate ahora inexistente y un acercamiento más frecuente con los creadores. Lo cierto es que la crítica cambia, pero la historia del teatro no.

He allí que como crítico especializado y espectador agudo rápidamente se estimula con una interrogante: Entonces, ¿cuál es el papel del crítico teatral en los momentos actuales?

La respuesta emigra de mi capacidad como hombre de teatro. Sin embargo, más allá de cualquier pretendido reflexivo, a veces vislumbro alguna reflexión que me indica que, el teatro contemporáneo no ha sabido leer a cabalidad la trascendente función de la crítica escénica en nuestra era. Señal de los tiempos que vivimos

⁴ Pintor y escultor francés. Fue uno de los iniciadores del cubismo.

⁵ Escritor y cinéfilo cubano. Obtuvo el Premio Cervantes en 1997.



FOTO: ABEL CARMENATE

PENSAMIENTO EN ACCIÓN

PEDRO FRANCO

Si entendemos la creación de un espectáculo teatral como un proceso siempre dialéctico que, mediante un sistema de trabajo, observa, traduce, estimula, organiza y expone un material susceptible de ser visto, no sería descabellado asimilar la crítica como un componente —no controlado— de este sistema, cuya función sería proveernos de una espontánea y singular devolución de lo que allí acontece. Para ello habría, claro está, que reconocer la fase de consumo del producto escénico como una unidad integrada al ejercicio creativo, y no dar por concluido el ciclo de producción en el momento en que se somete a la mirada pública mediante la puesta en escena, sino considerar esta confrontación como la última y más pesada carga que necesariamente modificará lo que habíamos dispuesto.

Reconocer el ejercicio crítico como una expresión concreta de la eficacia con que incidimos sobre un auditorio determinado no es, a mi juicio, una pérdida de soberanía sobre nuestra visión de un fenómeno ni una inseguridad de nuestra competencia en el manejo del oficio, sino validar una herramienta que arroja una información medible. Sería pretencioso afirmar que bajo nuestra condición de espectador ideal podamos garantizar el control del complejo proceso de recepción que surge durante la función, mucho menos clonar a los posibles asistentes las sensaciones y emociones que nos provoca la estrategia comunicacional que hemos dado por eficaz. En esta impotencia descansa el patetismo del director. Insuficiente él mismo para responder a su provocación, necesita del otro para completar su diálogo. Desde el momento en que se gesta la osadía de convocar a un auditorio, se espera que la invitación sea correspondida con la presencia, la atención y la devolución del gesto. Es en esta devolución donde le encuentro a la crítica su mayor utilidad, cuando su mirada «entrenada» o «experta» entra en sintonía o contradicción con la organización del micromundo que tuvimos a bien exponer. De la refutación o subscripción de ese espectador que tiene la oportunidad y responsabilidad de socializar su experiencia se obtienen coordenadas para posicionarnos (que no variar) en relación con una mane-

ra determinada de leer nuestro trabajo. Aunque nos anuncie un ataque, un mal tiempo, un naufragio, siempre será una señal provechosa esa revelación del pensamiento. En la utilidad de estas luces, no siempre favorables, baso mi fe.

Con esto no quisiera dar a entender que la crítica como diagnóstico o dictamen del acontecimiento escénico sea el indicador más certero de la valía de un proceso, mucho menos el objetivo. Intento establecer una conexión utilitaria entre esa práctica y la mía como creador, alimentar una sana relación que me permita asimilar ese criterio que ha quedado fuera de los apremios a los que ha sido sometido



el proceso de ensayos, y que testimonia, desde su experiencia, la violencia de la representación. Aliarme a esa mirada tardía, que también sostuvo el pacto de fe entre la escena y la platea, es reconocer el carácter político del teatro y aceptar las consecuencias de generar un pensamiento. Es lógico que no me parezca productivo aislarme de esa cadena de efectos.

Si conviniera en que tengo una crisis de fe en la utilidad que le otorgo al ejercicio profesional del criterio, debería enfrentarme a la soledad de mi mirada o aferrarme a la subjetividad de la reacción del público, que si bien es una respuesta mayoritaria y contundente, no ejecuta un análisis técnico aprovechable. Lo peor sería que en la santa trinidad de la legitimación: público, crítica e institución, faltara un mediador histórico y esto supondría un cambio en la correlación de fuerzas. Dios no quiera (hablando de fe) que tengamos que navegar en semejantes condiciones.

Afortunadamente no son pocos los teatrólogos y dramaturgos que se introducen en los equipos creativos aplicando sus mecanismos de lectura en el tiempo real de la construcción escénica; aporte valiosísimo al proceso, esta mirada que conscientemente mantiene una distancia buscando fungir como contraparte, crear zonas de tensión que impulsen una nueva ecuación para ser despejada o una nueva pregunta a la que ofrecer una parcial respuesta. Sin embargo, no gozará del placer de la sorpresa, ni se sentirá parte de la masa de espectadores que arriban por primera vez con expectativas que demandan ser cumplidas ahí y ahora. Será un cómplice responsable juzgado de cohecho, su devolución no llega al director por la traumática vía de «lo público». Confirmando así, que nada se compara con formar parte del milagro de la creación.

II

Las definiciones terminan limitando la posibilidad de desarrollo del oficio crítico. La visión conservadora de «zapatero a sus zapatos» debilita la talabartería ante la Revolución Industrial, por ello no encuentro incompatibilidad entre un ejercicio de la crítica y una práctica creativa si esta bifurcación redundante en una explosión de posibilidades. Creo en la necesidad de expresión y el derecho a su canalización por los medios que se consideren pertinentes. Considero que el esquema tradicional que en ocasiones se le intenta imponer al crítico como guía espiritual de un desorientado espectador, víctima de modelos colonizadores y necesitado de una explicación intelectual que le permita discernir sus prioridades de consumo artístico, obedece al intento de suplir carencias que tienen otros orígenes, como la educación, la distorsión de modelos de éxito o el desarrollo dentro de un contexto



económico que ha generado una deficiente escala de valores y paradigmas de todo tipo. Por supuesto que no eximo de responsabilidades al profesional ejercicio del criterio en la construcción de un adecuado sistema de percepción artística en una sociedad, pero me resulta macabro que se simplifique a la labor de corrección, una profesión que encuentra en la diversidad de sus perfiles la mayor de sus ventajas. No me resulta extraño que ante este imaginario de la profesión del crítico, sumado a la escasez de publicaciones y las limitadas opciones de intervención audiovisual, sea una tendencia la desatención de jóvenes teatrólogos a los nichos que propone el mercado laboral como comentaristas o especialistas dedicados a encauzar las deformaciones del gusto popular.

Aplaudo la búsqueda de complementar el conocimiento adquirido asumiendo el riesgo de la creación. Es cierto que para generar un producto artístico se necesita cierta especialización, experiencia y potencialidades que materialicen correctamente una intención, pero en el contexto cubano sobran los ejemplos de directores teatrales que se han iniciado en el oficio construyendo un puente desde disímiles saberes y prácticas hacia la organización de un proceso creativo. La diversidad de esos puntos de partidas pudiera ser garantía de una pluralidad poética. Existe cierta sobredimensión del rol del director, culturalmente se ha cristalizado que esta práctica implica capacidades múltiples, tal vez por la complejidad de las tareas que nos toca enfrentar, sin embargo, esto no deja de ser reflejo de ciertos contextos de producción. La coincidencia la encontramos en la visión de Grotowski, quien plantea el concepto de «espectador profesional», como base del oficio. Si damos esta idea por cierta, se mezclan las parcelas y emerge una práctica compartida: la observación. De ahí en adelante cada cual procederá con su mezcla personal de intuición y técnica. Me alíneo con el maestro Peter Brook cuando expresaba que «uno se hace director creyéndose director y después convenciendo a los demás de que eso es verdad».

III

Si estamos hablando de un hipotético fracaso de la crítica o una evidente falta de atención, no creo obedezca a la transgresión del rol que se le quiere endosar al crítico como juez, y no parte de un movimiento. No quiero pensar al crítico solamente como

un supervisor de «la máquina». Me seduce que la agudeza de su pensamiento logre incidir sobre un procedimiento, modificar un contexto o enrumbar un proceso creativo. Una visión reduccionista de la crítica establece que la imparcialidad y pasividad es garante de una mirada integral y descontaminada del fenómeno. Desde esa zona poco comprometida no me resulta raro que la atención disminuya y constituya un fracaso el intento de que su voz sea escuchada y tomada por útil.

Puedo comprobar la existencia de un sujeto críticamente activo cuando lo he visto revisar la calidad de su interacción con el movimiento teatral y no le basta una mirada esteticista sobre la escena, conociendo las condiciones de producción del espectáculo y su contexto de creación. Un crítico me convence cuando suma a su análisis la potencialidad del teatro nacional y reconoce la vergonzosa brecha que existe entre el oriente y el occidente cubanos en cuanto al acceso a la información, o al considerar materias tan aparentemente pedestres como la implementación de la legislación que beneficia la práctica artística. El crítico debe identificar, a través de la escena, las posiciones y prácticas de la institución productora, las fortalezas y debilidades de la formación artística o la disponibilidad de recursos humanos con que los directores hacen malabares para sortear el azote de la migración.

Si se desea acortar la distancia, que en lamentables ocasiones apreciamos entre la realidad donde se forja el hecho artístico y la burbuja desde donde se juzga, habrá que trascender las convenciones impuestas, sobre todo cuando el impulso de ese juicio obedece a rutinas y encargos. No disminuye el rigor y responsabilidad de la mirada el sopesar las causas, obsesiones y circunstancias sobre las que se edifica el material juzgado. Tal vez las estrategias que articulan el pensamiento crítico deban ampliar sus zonas de operación para acercarse al vórtice de la dinámica teatral y desde ahí cumplir su función a cabalidad. Tal vez se deba invadir la institucionalidad y conquistar cuotas de poder que permitan crear, definir o encauzar políticas que estimulen el pensamiento teatral. Tal vez el dominio de ese arsenal teórico deba ponerse en función de cuestionar e impulsar el difuso programa de desarrollo que tienen las artes escénicas cubanas. Mi asesor, teatrólogo por definición, me dirá que llego tarde a estas proposiciones y que estoy esbozando una agenda que al crítico le sobrecargaría sus

posibilidades de acción en las actuales circunstancias. Tal vez tenga razón, como casi siempre. Sin embargo, aún hablamos de crisis y desatención, y volver a machacar sobre demandas ampliamente postergadas, no constituye una ofensiva que saque la carreta del bache. Todas las partes tienen responsabilidad con la crítica: la creación que se alimenta de ella a conveniencia, la institución que la utiliza —también a conveniencia— y las cómodas zonas donde se emplaza el pensamiento crítico cuando lo conveniente es ajustarse a las guaridas diseñadas.

Si me aventuro a sugerir posibles caminos para aumentar la percepción de utilidad de la crítica, es porque he sido seguidor y beneficiario de sus potencialidades. Más allá de la oportuna visualización de nuestro trabajo, doy fe y vivo eternamente agradecido al empuje de su gestión. Me consta que no han sido pocos los tirantes debates sobre la pertinencia de asentar un filtro ideológico a la programación teatral cubana, donde la exclusión de los creadores ha sido atenuada por la presencia de profesionales de la crítica que han defendido una posición gremial. Fuerte evidencia de su compromiso con la preservación de un teatro que responda a la tradición nacional, más allá de intereses estéticos y presiones políticas. Hemos agradecido la oportuna intervención de la crítica en el diseño de festivales y eventos que han encontrado más su coherencia en el pensamiento teatral que los atraviesa que en los objetivos que deberían sostenerlos. Aún hallamos en las publicaciones especializadas una amplia visión de lo que pudiera ser el teatro cubano y sus disímiles conexiones con otras disciplinas artísticas y sociales, dotándonos de un sentido de ubicación en el complejo entramado cultural de la Cuba contemporánea.

Todo esto obedece más a una vocación de resistencia que a un compromiso profundo con el empoderamiento de la crítica por parte de creadores y funcionarios. Quizás se tema a que su misión termine asumiendo encargos que históricamente han sido descuidados por las partes. Tampoco veo un problema en esto. Defiendo la interdisciplinariedad, siempre que se sostenga en la responsabilidad y la competencia profesionales. Acorde con la velocidad de los tiempos que vivimos, e imaginando un escenario futuro donde los oficios se revalorizarán en función de su eficacia para responder a disímiles necesidades; no me parece descabellado incitar a la crítica a un desbordamiento, a una expansión de

sus territorios, a la exigencia de una autonomía en la gestión de sus mecanismos comunicacionales, en sus líneas de investigación, en la resolución de sus limitaciones ya perpetuadas y que de vez en vez suscitan polémicas, pírricas victorias o lamentables renuncias, pero no acaban de proporcionarles un flexible escenario para su libre albedrío.

No hablo del fin de la especialización, ni incito al intrusismo que desenfocaría su misión. Hablo de liberar a la crítica de su pesado arquetipo orientador como principal funcionalidad aprobada. La convoco desde la docencia, la asesoría, la curaduría, la escritura, la política y/o el performance, y amparada en el respeto que ha ganado como recolectora, moderadora y modeladora del teatro cubano, a que transforme su pensamiento y su acción.



ENTRE EL DOLOR, EL ASOMBRO Y LA RISA

TAIMI DIEGUEZ MALLO

DÍAS DE ENCIERRO, ANSIEDAD, MIEDO, TENSIONES,

conflictos, pero también días de meditación, paciencia, respeto, apoyo, convivio, creatividad, amor, hemos atravesado desde comienzo de este 2020 para superarlos con entereza y dedicación. De esta manera, parecen haberlo asumido dos queridos e imprescindibles dramaturgos de la escena nacional, Ulises Rodríguez Febles y Blanca Felipe Rivero, quienes desde las primeras horas han dejado constancia de su pensar y sentir sobre la compleja realidad cubana y del mundo al enfrentarse a la COVID-19.

Tablas, que en esta ocasión ha preparado un número dedicado a la crítica e investigación de las artes escénicas en tiempos de pandemia, ha decidido publicar *Cuarentena*, de Rodríguez Febles, a pesar de que este autor fue publicado recientemente en esta misma sección de la revista, y *El almuerzo de la abuela*, de Felipe Rivero, como acto imprescindible para dar a conocer cómo la dramaturgia puede acompañar los difíciles momentos que vivimos.

Estos son dos textos teatrales destinados a públicos diferentes, el adulto y el infantil, pero ambos, aunque con tratamientos muy distantes sobre la pandemia, ponen de relieve la vulnerabilidad del ser humano y de la vida social, la cual debe readaptarse, transformarse a partir de las nuevas circunstancias epidemiológicas, para continuar sosteniéndose material y espiritualmente.

En *Cuarentena*, Rodríguez Febles plasma la realidad de una familia cubana, constituida por la madre, el padre y la hija adolescente, familia que, fundamentalmente, se sustenta con el ingreso de un hostel para turistas, donde se hospeda Francesco, un italiano, en el momento de declararse la presencia del virus en el país. Pero si bien en las primeras escenas el hecho de que Francesco permanezca o no en la casa parece ser el debate principal de esta familia, una vez este abandona el hostel, por su propia voluntad, el debate se traslada hacia la decisión de Fernanda, la madre, de prestar sus servicios como enfermera en la zona roja. La ética profesional, la conciencia de servir y ser útil a la sociedad a pesar del peligro de la muerte, se coloca como tapete principal, de manera que el dramaturgo logra ahondar en los deseos y obstáculos de sus personajes, en la complejidad de sus caracteres y en sus relaciones interpersonales.

A partir de la toma de decisión por parte de la madre, la historia se bifurca hacia dos líneas argumentales: la de ella durante su trabajo en la zona roja, donde ingresan los casos confirmados con el virus, y la de Marcelo, el padre, y Amalia, la hija, durante los primeros días de cuarentena. Dos relatos simultáneos que se apoyan uno en el otro para mostrarnos cómo se van desarrollando las vidas de estos personajes, convocados a asumir con rigor y amor sus responsabilidades sociales y humanas, y en el caso del padre y la hija, convocados a la creatividad, para soportar los días de encierro, las limitaciones y carencias impuestas por la crisis sanitaria. La historia termina con el traslado de Fernanda a cuarentena, después de sus días de servicio y una llamada que confirmará si su esposo e hija son positivos o negativos al virus, al haber estado en contacto con una persona contagiada. Un acertado cierre abierto para una historia que todavía no tiene fin en nuestros días.

La obra se nutre de formas muy dinámicas de presentar sus acciones y situaciones, desde la composición espacial por zonas de color dentro de la casa y el hospital, el distanciamiento espacial entre los personajes, el ritmo repetitivo, casi danzado del lavado de las manos, la coreografía de la tos, la coreografía del remedio, los entrenamientos de Amalia, las recetas de cocina de Marcelo, los distintos performances, los aplausos de las nueve y el beso con nasobuco entre la adolescente y su novio. Formas que tejen una estructura flexible, con muchas posibilidades escénicas, y que revierte esa idea de parálisis, de confinamiento social. Es un texto pensado para la escena, una escena performativa, que puede incluir el juego con los espectadores para reconstruir también las experiencias de cuarentena de estos.

Y a pesar de esta vida, de este colorido, *Cuarentena* no deja de conmocionarnos, de dejar al descubierto la paranoia, el terror, la vulnerabilidad con que hemos vivido, y nos produce así una extraña sensación de dolor y de asombro a la vez.

Por su parte, *El almuerzo de la abuela*, de Blanca Felipe Rivero, es un texto que, como a la abuela de Mía, protagonista de esta historia, nos hace saltar de la cama, comer con gusto y abandonar cualquier depresión. Un texto concebido para actores y títeres, en el cual se hace referencia a algunos clásicos del teatro para títeres latinoamericano y cubano, especialmente, con la presencia de Pelusín del Monte y su abuela. Además de contar con poemas de Alexis Díaz-Pimienta de su libro *Chamaquili juega con las palabras y gana siempre*, y de canciones infantiles.

El argumento de esta obra está tejido por situaciones muy simpáticas entre Mía y su abuela. La niña está decidida a hacer todo lo posible para levantar el ánimo de su abuela, que ha caído en una depresión a causa de la pandemia y el confinamiento, de los teatros cerrados y del público que se pierde la maravilla de la escena. Mía la exhortará a que agarre sus títeres, a tomar jugo, a jugar a las casitas, le narrará los chismes del barrio, lo que cada vecino hace en su casa y los que, imprudentemente, salen a la calle; comerán galletas mientras escriben mensajes dentro de cohetes de papel que les llegarán a los niños. Y a través de este empeño y sus iniciativas, la abuela recuperará los deseos de incorporarse a la realidad y de alimentarse adecuadamente.

En la obra, el tema del virus y la cuarentena aparece de manera ingeniosa y sugerida, como parte del contexto social, pero no de la acción central de la historia. La niña describe desde la ventana cómo los otros asumen este tema, si usan el nasobuco o no, si salen a las calles en vez de permanecer en las casas, en qué se ocupan para aliviar el estrés de la situación social y sobre todo, cómo ella ha descubierto una forma de mantenerse en contacto con los otros niños, mediante el envío de mensajes en los cohetes, con lo cual, logra despertar los deseos de su abuela. Porque también con este texto se hace referencia a la necesidad del cuidado, la protección y la salvación de las personas, que si bien pueden no estar en el centro de la pandemia, en la zona roja, al no estar contagiadas por el virus, lo mismo pueden enfermar emocionalmente, psicológicamente, y esto es siempre una puerta abierta para que los virus ataquen nuestros cuerpos. Este es un texto que se ocupa de abordar la problemática desde una zona, quizás periférica, pero igualmente importante y urgente.

La responsabilidad para con la vida de los otros y la propia ante el peligro de enfermar o morir está en el corazón de ambas obras. Pero en *El almuerzo de la abuela*, también Felipe Rivero se atreve a darnos el remedio, la vacuna contra el coronavirus. Para ella se trata de la *risa curativa*. Por eso, es lógico que desde que se comienza a leer las primeras líneas de esta historia, sientas ensancharse la sonrisa y notarás que respiras mucho mejor.

Sirvan estos dos textos como una provocación a los lectores, teatristas y artistas, en general, para despertar la creatividad, con la cual muchas veces logramos hacerle frente a los problemas o periodos menos favorables de nuestras vidas. Y ojalá siempre podamos hacer el teatro.

Libreto 118

CUARENTENA

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES



Ulises Rodríguez Febles (Cárdenas, Matanzas, 1968). Dramaturgo, narrador, investigador y guionista. Dirige la Casa de la Memoria Escénica (Miembro de la Red Latinoamericana de Archivos de la Escena). Dentro de su producción dramática se destacan *Carnicería*, *Huevos*, *Sputnik*, *Béisbol*, *Yo soy el rey del mambo*, *Saxo* y *Campo minado*. En 2004 obtuvo los premios Virgilio Piñera, que convoca la casa Editorial Tablas Alarcos, y el Royal Court de Londres con *El concierto*. En 2012 mereció el premio La Edad de Oro por *Divina titirita-da*, un videojuego titiritero para niños y títeres que sumó a la lista de sus múltiples galardones. Sus textos han sido estrenados por colectivos de Cuba y del extranjero, como Mefisto Teatro, Teatro Papalote, Teatro El Mirón Cubano, Vital Teatro, Uptream Teather y Akuara Teatro, de los Estados Unidos, y han sido leídos en Cuba, México, Estados Unidos, Brasil, Italia y España. También ha publicado en editoriales cubanas e internacionales y obras suyas aparecen en varias antologías de teatro cubano *Teatro y tensión social* y *Dramaturgia de la Revolución* (t. III). Formó parte de la Semana de la Dramaturgia *Cuba real: nuevas obras cubanas*, organizada por el Royal Court, en Londres, y en la 5.^a Semana Internacional de la Dramaturgia Contemporánea, en 2006, organizada por el Centro Helénico y el grupo Los Endebles, México. Como guionista trabajó para la BBC y fue nominado al Premio del Gremio de Escritores de Gran Bretaña en el 2008. *Minsk*, su primera novela vio la luz en 2016 y está en proceso de edición *Las últimas vacas van a morir*, Premio Guillermo Vidal 2017. Es miembro de la Unión de escritores y Artistas de Cuba, de la UNIMA Cuba y de la ASSITEJ y de la Asociación de Pedagogos de Cuba.

CUARENTENA

Drama en tiempo de pandemia

(los primeros cuarenta días)

Divido en 15 escenas (con 6 pausas, coreografías, remedios, chistes, recetas y performances, recreados a partir de publicaciones de internet en esa primera etapa que, según el autor, forman parte de su historia)

El director-jefe del equipo médico puede quitar pausas, mover, transformar y agregar

Ulises Rodríguez Febles

*A Dayami Rodríguez, mi prima.
Al personal de la salud.*

PERSONAJES

FERNANDA, enfermera

FRANCESCO

MARCELO

AMALIA, estudiante de danza, unos dieciocho

HUGO, paciente-enfermero

FELIPE, estudiante de danza (puede ser el mismo actor que interpreta a Hugo y Francesco)

COVID19

Cada actor estará a un metro del otro. Se usará nasobuco (tapaboca, mascarilla, barbijo) según las necesidades. Los únicos personajes que rompen el protocolo son Felipe y Amalia, verán el motivo, si leen la obra.

Los espacios

El hostel Amalia (dividido en zona libre, zona amarilla y zona roja) y la zona roja del hospital.

Un lugar para desinfectar, y desinfectante para entrar a cada área o zona.

Si salvas una vida, eres un héroe; pero si salvas cien vidas, eres una enfermera.

ANÓNIMO

La enfermería es como una manía, una fiebre en la sangre, una enfermedad que una vez contraída no se puede curar. Si no fuera así, no habría enfermeras.

MÓNICA DICKENS

Muchos han dicho que no, que se quedan en casa, que no enfrentarán la pandemia; pero yo soy enfermera.

MARÍA ISABEL ESTÉVEZ

Escena 1

Lávate las manos

(mediados de marzo de 2020)

Una mesita con una palangana. Desinfectante. Fernanda sale de su habitación vestida de enfermera, se lava las manos: el ritual lento de hacerlo.

Marcelo entra de la calle cargado de jabas, se acerca y también se lava las manos.

FERNANDA. *(Mientras Marcelo se lava las manos.)* Sesenta segundos. Sesenta segundos: son sesenta segundos.

Lávatelas. Agua con cloro. Cloro. Sesenta. Alcohol. Limpia. Límpiala bien. *(Señala hacia la habitación donde duerme Francesco.)* Y que él también se las lave. Debes exigirselo. Aléjate de mí, un metro. Un metro. Dije que un metro.

MARCELO. ¿No vas a besarme?

FERNANDA. ¿Besarte?

MARCELO. Besarme.

FERNANDA. (*Lo aparta.*) Otro día, quizás de aquí a un mes. Dos meses. Tres... (*Ríe.*)

MARCELO. No puedo aguantar tanto tiempo, Fernanda. (*Se le encima.*)

FERNANDA. ¿Estás loco? Tienes catarro. Échate para allá, Marcelo.

MARCELO. Es un catarro húmedo.

FERNANDA. En serio, apártate.

MARCELO. No es coronavirus. Eso dices.

FERNANDA. El flujo contamina. No puedo contaminarme. Hay que cumplir el protocolo. Debo exigirlo en esta casa.

MARCELO. Es demasiada exigencia.

FERNANDA. Soy una profesional. Y estás en observación, Marcelo.

MARCELO. Debías dejar de ser una profesional, al menos un breve instante. Y besarme. Tengo deseos, muchos deseos de apretarte, morderte, Fernanda.

FERNANDA. No pueden existir riesgos en esta casa. Debo cuidarme para mi familia y mis pacientes.

MARCELO. Eres extremista, Fernanda. ¿De verdad no vas a romper el protocolo? Quítate la ropa, hagámoslo en una ducha de cloro, en una bañera de alcohol.

FERNANDA. (*Pausa. Transición.*) Debemos cuidarnos. Es muy serio. Hay que cuidar a la niña. En eso debemos pensar: la niña. No podemos enfermarnos. Debes curar ese catarro. No puede haber ni una sospecha en esta casa.

MARCELO. Es alergia al cloro. Tú eres la vía contaminante en esta casa, Fernanda.

FERNANDA. ¿Yo? ¿Y tú? Ese catarro. ¿Y él? Es un peligro.

MARCELO. Sigues empecinada en cerrar el hostel, pero no podemos. Es este negocio el que mantiene a la familia.

FERNANDA. Lo importante ahora no es el negocio, Marcelo. Es la salud. Cero besos, roces, abrazos, relaciones con otros. Solo saldremos lo necesario. La niña no va a la escuela, aunque aún no las hayan cerrado.

MARCELO. Dicen que no hay peligro.

FERNANDA. Pronto el peligro llegará, Marcelo. Ella no va a la escuela. Soy su madre y enfermera. Los niños no tienen sentido del protocolo. En esta casa solo salgo yo. Y ella, ni al patio mientras esté él. ¿Me escuchas? Desde hoy comienzan ciertas reglas en esta casa.

El patio es el área libre para él.

Aquí está el límite: zona amarilla.

Allá: zona roja. Nadie puede entrar, solo Amalia.

Las cifras crecen. Crecen. (*Le enseña la imagen del celular.*) Esa imagen me atormenta. (*Transición.*)

¿Imaginas? (*Entra Amalia.*) Amalia, mi niña. (*Amalia va a abrazarlos.*) No, no te acerques a nosotros.

(*Amalia se detiene.*) Lávate las manos. (*Amalia se lava las manos de mala gana.*) Hazlo correctamente. Vamos... (*Se las lava de nuevo. Intenta acercarse a los padres.*) Ya dije que no te me acerques, no te le acerques a tu padre, a nadie. Un metro. (*Exige.*) Marcelo, el nasobuco.

MARCELO. ¡¿Ahora?!

FERNANDA. Ponte el nasobuco para relacionarte con él y con nosotras, que tienes catarro. Hazlo delante de mí. (*Él obedece, se pone el nasobuco.*) ¿Por qué no le pides que se marche?

MARCELO. ¿Está enfermo? ¿Le ves un síntoma? ¿Cómo le voy a decir que se marche?

FERNANDA. Te lo dije: hay que cerrar.

MARCELO. Llegó antes de que todo empezara. Es un cliente de siempre, es como de la familia.

FERNANDA. Sale y se relaciona con otros compatriotas, los que están en el hostel Bellamar. Lo sé, lo veo, me lo dicen. No te le puedes acercar, ¿entiendes, Marcelo? Nada de abrazos. Y a la niña, que ni la toque.

Nadie puede tocarla. Y tú, Marcelo, tienes catarro. Tienes que estar lejos de ella. ¿Me oyes, Amalia?

AMALIA. Te oigo, mamá. Es horrible vivir así.

MARCELO. Hay que mantener este negocio hasta que podamos, y Francesco es, hasta ahora, una entrada a la economía. Si todo empeora, ¿qué haremos?

FERNANDA. Vivir. Eso.

AMALIA. ¿Vivir? ¿Sin el hostel? Del hostel se vive en esta casa.

FERNANDA. Vete a tu cuarto, Amalia.

AMALIA. Esta es también mi casa. El hostel tiene mi nombre: Amalia del Mar.

FERNANDA. A tu cuarto, dije que a tu cuarto. Y quiero que se sigan las reglas en esta casa. No vas a la escuela, pero tienes que estudiar, entrenarte y protegerte. Y las decisiones las tomamos nosotros.

AMALIA. De acuerdo, mamá. No le hagas caso, papá. No cierres el hostel. Al menos con Francesco entra un dinerito.

Amalia entra a su zona. Pone música de fondo: entrena el cuerpo con movimientos leves, sutiles...

FERNANDA. ¿Importa algo más que la salud, Marcelo? ¿Es más importante la economía que la salud?

MARCELO. Sin economía, nadie subsiste, Fernanda. Es la otra catástrofe que se avecina. Terrible.

FERNANDA. Tenemos que adaptarla, adaptarnos a las circunstancias. Responde, Marcelo.

MARCELO. Tú eres la que tienes que renunciar.

FERNANDA. ¡¿Yo?!

MARCELO. Eres la que está más en peligro en esta casa. Debes hacerlo por tu familia, por esa niña, que debemos proteger, como dices. Sabes que aquí también se expandirá la pandemia.

FERNANDA. Lo sé, y tomo las medidas; pero no puedo renunciar a mi profesión.

MARCELO. Por eso estás más contaminada que nadie. Eres una infección que camina. Y pronto, muy pronto verás: en peligro.

FERNANDA. Por eso no habrá besos ni abrazos, aunque tenga deseos. Aunque no pueda contenerme.

MARCELO. Me cansa esa obsesión en no obedecerme.

FERNANDA. (*Se acerca adonde Amalia entrena.*) No te acerques a tu padre. No es exageración. No puedes coger catarro. Y mucho menos puedes acercarte a Francesco.

MARCELO. Francesco va a escucharte. Habla bajito.

FERNANDA. (*A Amalia.*) En esta casa hay reglas. Tú estarás en la zona roja. Nadie pasará de ese lado. Nadie, ni nosotros.

MARCELO. Eres demasiado exigente, Fernanda. En realidad, a quien no debes acercarte es a ella, Amalia.

FERNANDA. Exacto. Mucho menos a mí.

MARCELO. Quieres que Francesco se marche, pero estás en todas las casas, mezclada con la gente, con los que están peor que yo. Hay extranjeros en las otras casas, y tú vas a verificar su estado de salud.

FERNANDA. Me protejo.

MARCELO. No digas que no te lo he advertido.

FERNANDA. Y a ti también te lo he advertido. Estamos en zona amarilla.

MARCELO. ¡¿Zona amarilla?!

FERNANDA. Lávate las manos, la cara, cada vez que sea necesario. Jamás te toques la boca, la nariz, los ojos. Si sales por una necesidad, lava la ropa, deja los zapatos afuera.

MARCELO. Lo de los zapatos no está demostrado.

FERNANDA. Para mí sí está demostrado. Lo he leído de la experiencia de los japoneses. Si sales, por necesidad, te bañas. En esa mesa he dejado las medicinas. Es para los dos, y también para Francesco. Yo hubiera cerrado la frontera. Lo diré. No me cansaré de decirlo. Cierren ya.

MARCELO. De verdad, ¿tienes que salir?

FERNANDA. Los pacientes me esperan.

MARCELO. Es hora de que solicites la baja. Esto no es el dengue, ni el zika, ni siquiera el ébola. Es otra cosa: invisible, incontrolable. Renuncia, ahora que todo está por empezar.

FERNANDA. ¿Vas a decirle a Francesco que se marche?

MARCELO. No. No lo voy a hacer. No vas a obligarme a hacerlo.

FERNANDA. No es momento de querer estar en este hostel, que es nuestra casa, porque está cerca del mar.

MARCELO. Francesco es como de la familia. La pandemia acabará, y, si hago lo que me pides, no volverá.

Gracias a él vienen muchos clientes al hostel. Gracias a él, a su promoción, siempre tenemos las habitaciones cubiertas. Los negocios funcionan diferentes a un hospital.

FERNANDA. Es hora de cerrar la frontera de este país. Y las puertas de mi casa. He dicho. No digas que no te lo advertí.

MARCELO. Lo hago si tú renuncias.

Pausa larga en que se miran retándose. Se escucha aún más alto la música.

FERNANDA. ¿Renunciar? ¿A mi profesión? ¿Ahora? *(Pausa)* Si no le dices a Francesco que vamos a cerrar, lo haré yo.

MARCELO. No te atrevas, Fernanda.

La música en un primer plano sonoro. Fernanda sale y Marcelo se queda observando cómo se pierde en la calle.

Pausa 1

Coreografía (improvisación de Amalia a partir del texto que lee Marcelo, en la que cada director recreará a partir de sus visiones. Música en tercer plano), título: Tosa en el antebrazo.

MARCELO. *(Tose por el catarro, y Amalia danza.)* Busco el antebrazo. A veces; otras, se me olvida, el antebrazo. Estornudo. El antebrazo-escudo, mascarilla. Es coriza. Siempre por la mañana tengo coriza. Siempre en las mañanas. Es el ajo. Me pasaba cuando era cocinero, antes de abrir este negocio. Soy el dueño del hostel Amalia del Mar. Es el ajo, no el coronavirus. *(Tose, se cubre con el antebrazo. Los dos tosen, y se cubren con el antebrazo. Tosen y tosen, el antebrazo los protege. Marcelo intenta contener la coriza. Amalia danza esperando.)* Es coriza. Es coriza. Es... *(Estornuda. Se contiene. Estornuda y estornuda. Los dos se protegen con el antebrazo.)*

Se congela la zona roja de Amalia. Congelación total.

Escena 2

Un metro de distancia

Francesco entra, se limpia los pies en el paño que marca los límites de las zonas, que define el espacio.

FRANCESCO. Hola.

MARCELO. Hola.

FRANCESCO. Hermoso amanecer, hermosa la música, el cielo, las aves, el mar. Es como si no sucediera nada; pero sucede, solo que es invisible. Está acechándonos.

MARCELO. ¿Se lavó las manos?

FRANCESCO. Acabo de salir de mi habitación.

MARCELO. ¿Cómo debe ser, según el protocolo?

FRANCESCO. Sesenta segundos, con agua y jabón.

MARCELO. Toma: hazlo con hipoclorito. *(Francesco se acerca para lavarse con hipoclorito. Obedece.)* Un metro y medio de distancia.

FRANCESCO. Es un metro. Eso dicen.

MARCELO. En esta casa es a metro y medio.

FRANCESCO. *(Pausa. Se separa a metro y medio.)* Eso... metro y medio. *(Va hacia el comedor.)*

MARCELO. No, no pasarás al comedor de la casa. Es zona amarilla. Solo estarás en esta área. Es el área que llamaremos zona libre.

FRANCESCO. De acuerdo. Es la que más me gusta de la casa, el patio: los árboles, las plantas. Mi mesa preferida: la vista al mar.

MARCELO. Eso, tu mesa preferida. En una esquina, bajo las buganvillas, cerca de tu habitación, con una ven-

tana que permite ver el mar. No necesitas pasar a la zona amarilla, ni a la roja.

FRANCESCO. Hoy el mar está sereno, me despeja. Y esa música maravillosa con que entrena Amalia me despeja. Me hace olvidar por un instante las escenas que he acabado de ver de Bérgamo. El sol intenso. Dicen que el sol acaba con el virus. ¿Será cierto? No lo creo, ¿y tú? (*Pausa. Transición.*) ¿Viste las imágenes de Lombardía, las ciudades de Milán, Bérgamo, Codogno, Véneto?

MARCELO. Los ataúdes en el piso, los camiones militares que se llevan a los muertos a cremarlos a otra ciudad, las calles vacías. Las ventanas cerradas. A veces alguien se asoma. A veces. Siento lo que ocurre en Italia. (*Pausa.*) ¿Te dije que no puedes salir de la zona libre, Francesco?

FRANCESCO. ¿Qué pasa, Marcelo? ¿Piensas que te voy a contaminar?

MARCELO. Debo extremar las medidas en mi casa. Esta es el área libre, pero también se ha determinado que tengamos zona amarilla y zona roja. La zona roja es donde nadie puede entrar, porque es por donde se moverá la niña. Ella tampoco puede salir de la zona roja y entrar a la zona libre. Es una decisión de nuestra familia para que puedas circular libremente. ¿De acuerdo?

FRANCESCO. ¿Libremente? Sí, de acuerdo. Jamás paso para esa zona, que ahora es la zona roja.

MARCELO. Es importante que se lo digas a tus compatriotas si vienen a visitarte.

FRANCESCO. De acuerdo. Cumpliré estrictamente todas las indicaciones, querido Marcelo. (*Marcelo empieza a servirle el café. Pausa.*) ¿Y Julia? ¿Está enferma?

MARCELO. Seré el único que estará en casa. Julia no viene más a trabajar. Está recluida en la suya, es asmática. Hay que cuidar a Julia, que además tiene más de sesenta años. Tenemos que cuidarnos todos. (*Francesco se toma el café. Marcelo le sirve más.*)

FRANCESCO. Es hermoso cómo la gente se para en los balcones para aplaudir a los médicos y al personal de apoyo. Un lindo gesto. Anoche lo hice en mi habitación, solo: en homenaje a los que se sacrifican por nosotros, a los que enfrentan la enfermedad. Lo hice también por Fernanda. «Una enfermera siempre nos dará esperanza; es un ángel con estetoscopio». Eso dijo la enfermera Carrie Lalet. (*Tose.*)

MARCELO. ¿Tosiste?

FRANCESCO. ¿Tosí? Es la emoción, quizás, conozco a muchos que ahora están en la verdadera zona roja, allá en Bérgamo. El personal médico es heroico. Separados de la familia para ayudar a los otros. Es como una guerra: ellos están en el centro del combate.

MARCELO. Tosiste.

FRANCESCO. Es, quizás, el cloro. O el café.

MARCELO. Debes estar a más de dos metros de mí, de todos en esta casa, y cuando salgas de ella, más si te ves con tus amigos. Incluso, creo que debes estar a tres metros.

FRANCESCO. Exageras. ¿No crees?

MARCELO. Pronto no saldrás. Ni saldrá nadie. Será como en Italia. Nos quedaremos en casa, en nuestras habitaciones, mirando las paredes, mirándonos unos a otros. (*Limpia todo con cloro.*) ¿Te sientes bien?

FRANCESCO. Muy bien.

MARCELO. Me alegra. Si vuelves a toser, debes informarlo.

FRANCESCO. ¿A quién?

MARCELO. A mí, y yo se lo informo a Fernanda, y Fernanda al médico de la familia. Y el médico de la familia te lleva al hospital. Nos lleva a todos. Eso es lo que debemos evitar. ¿Comprendes, Francesco?

FRANCESCO. ¿Crees que puedo contaminarlos?

MARCELO. No. No lo creo.

FRANCESCO. Pero lo insinúas.

MARCELO. Es lo que dice Fernanda, uno solo se contagia, y hay que aislar a los demás por sospechosos. Somos contactos. Es algo espantoso ser contactos de otros. La espera de si se es negativo o positivo debe ser terrible.

FRANCESCO. Aún están libres de la tragedia. En Bérgamo, ahora mismo se enferman y mueren muchos compatriotas. Es tan terrible. Un amigo, ¿recuerdas a Martín?

MARCELO. ¿Martín? Ah, sí claro, el enfermero que vino el año pasado.

FRANCESCO. Ese mismo, él es de Bérgamo, como yo. Pues Martín me escribe que los hospitales están ates-

tados. Me cuenta que los ancianos están muriendo: se les quita la ventilación artificial para salvar a otros. Martín me cuenta: «Tengo dos pacientes y tengo un tubo. Tengo un ventilador. ¿A quién elegimos? ¿Elegimos a quién? Es la pregunta que le tuve que hacer a algunos pacientes», me dice Martín: «¿A tu papá? ¿Tu mami? ¿A quién prefieres?». *(Pausa larga. Marcelo tose. Francesco tose. Se miran.)*

MARCELO. ¿Volviste a toser?

FRANCESCO. No, fuiste tú.

MARCELO. ¿Yo? Estoy seguro que fuiste tú. ¿Sientes algún malestar?

FRANCESCO. No. ¿Y tú? Veo que tienes catarro.

MARCELO. Es coriza. Soy alérgico al ajo. Debes tomarte la temperatura. ¿Falta de aire? Responde: ¿sientes algo de eso, Francesco?

FRANCESCO. Ya dije que no, estoy ansioso por ir a pescar.

MARCELO. Pregunta: ¿te sientes bien? Nadie sabe. Puede ser asintomático, lo dijo un médico chino.

FRANCESCO. No te preocupes, querido Marcelo, si noto algo, enseguida aviso. No creo que esté enfermo. No, no lo creo. Estoy bien. Muy bien. Mejor que nunca.

MARCELO. Cualquiera puede estarlo, leí en un artículo de otro médico chino.

FRANCESCO. Pero yo no estoy enfermo. ¿Por qué iba a estarlo? ¿Lo estás tú?

MARCELO. No.

FRANCESCO. *(Pausa. Transición.)* ¿Quieres decirme algo? Pues hazlo.

MARCELO. A partir de ahora debes usar nasobuco.

FRANCESCO. De acuerdo. Ya lo dijiste. Lo que digas, Marcelo.

MARCELO. Tengo que preocuparme, tengo una hija y una mujer que es enfermera. Y también un negocio que prospera según la cantidad de clientes que tiene hospedados. Es importante que permanezcas en esta casa, pero ahora esta pandemia transforma nuestras vidas.

FRANCESCO. Yo vine mucho antes de que empezara. Vivo en este país, llegué a tu casa incluso antes de que comenzara la epidemia en la ciudad de Wuham. Los cuidaré, no te preocupes. *(Empieza a ponerse el nasobuco.)*

MARCELO. Hay que aplicar la cuarentena. El aislamiento.

FRANCESCO. Pero dicen que aún aquí no es imprescindible.

MARCELO. Es duro decirlo, pero hay que aplicarlo. No deberías salir a pescar con tus amigos. No deberías reunirte con ellos para luego volver a nuestra casa. Según Fernanda, hay que tomar medidas estrictas. El virus puede estar aquí. *(Limpia en la mesa.)* O aquí. *(Limpia.)* Es una maldición esta enfermedad. *(Francesco se levanta de la mesa. Se pone el nasobuco.)* ¿Adónde vas, Francesco?

FRANCESCO. Ya me puse el nasobuco. No desayunaré.

MARCELO. *(Pausa.)* ¿Te molestaste por algo?

FRANCESCO. No, no me molesté. Iré a escuchar música... recluso. Soy italiano, vengo de Lombardía. Soy de Bérgamo, donde están mi familia y muchos amigos. Y allí la gente está muriendo.

MARCELO. Te preparé jugo de naranja con zanahoria y remolacha. Es mejor que el de Julia. Es una excelente combinación de vitaminas. Soy el mejor chef. Tostadas y café para el mejor de mis clientes, porque eres el mejor de los clientes. Tienes tu Sello de Fans del Amalia. Y rebajas. Eres como de nuestra familia, Francesco. Es una lástima que haya una pandemia. Pescar te hará olvidar.

FRANCESCO. Hoy no saldré a la calle, ni siquiera al mar. Quizás se espanten al verme, incluso los peces.

MARCELO. Eres más que un cliente, un amigo.

FRANCESCO. Ya lo dijiste: debo estar en reclusión. Todos.

MARCELO. Lo siento. Lo siento mucho. Es que estoy muy alterado. Fernanda está entre tantos pacientes. Creo que Fernanda debe renunciar a la enfermería. ¿Tú que crees? *(Francesco se detiene; lo mira de frente.)*

FRANCESCO. Estoy orgulloso de lo que hace mi amigo Martín. Creo que deberías sentirte orgulloso de tu mujer. Alguien tiene que hacerlo. *(Va a su habitación, se encierra. Música en un tercer plano. Amalia se detiene en su área, entrena el cuerpo.)*

MARCELO. Alguien, pero no ella. *(Se lava las manos ansiosamente, y tose en el antebrazo una, dos veces.)* Es la alergia. La alergia al ajo. ¿O es el cloro? No soporto el cloro. Es el cloro el que me mata. Hace que arda

ENTRETELONES

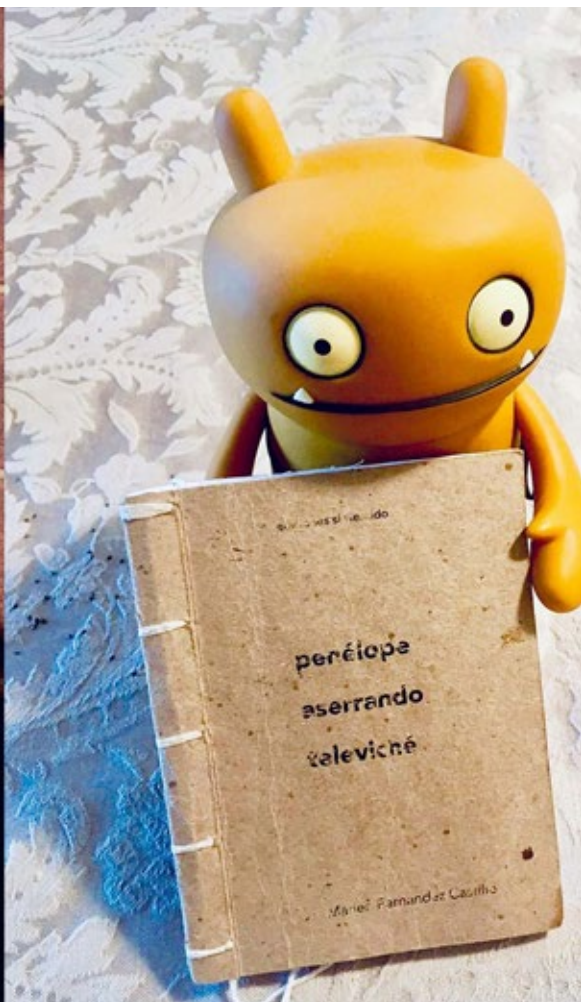


FOTOGRAMAS DE TEATRO VIRTUAL

Si hace diez años muchos recelaban de la utilidad de internet como red social, en 2020 ni siquiera el teatro puede negarlo. A las imágenes de lunetas vacías en los coliseos de Cuba y el resto del mundo, a las cortinas cerradas, a los escenarios desolados, les siguieron otras llenas de vida, de animación, de creatividad. Espacios domésticos convertidos en escena, improvisados talleres de creación que convivieron con la cotidianidad, con la rutina de casa. De este a oeste, desde todas partes de la isla, los teatristas se unieron para seguir presentando desde sus hogares, reinventándose para un auditorio que asiente quizá con «me gusta» o comparte, o comenta... El teatro ha entrado así en un extraño espacio de ausencias al convertir a las redes sociales en apoyatura esencial para poder seguir vivo en ese gesto de estar de frente al espectador, aun cuando medie una pantalla.









la garganta, que me duela. Acaba conmigo el cloro. La mesa. El virus vive en el metal, vive en todas partes y hay que matarlo. Es lo que dice Fernanda. *(Tose, sigue tosiendo en el antebrazo.)*

AMALIA. *(Detiene la música y el entrenamiento. Pausa. Se para en los límites de la zona roja.)* Papá, ¿sigues tosiendo?

Escena 3
Cierre de frontera

Fernanda llega. Se quita los zapatos, se limpia los pies en el paño, se lava las manos, primero con jabón y luego con hipoclorito. Se quita el nasobuco, lo echa en un recipiente con desinfectante. Francesco sale de su habitación.

FRANCESCO. 9:00 p.m.

Desde una esquina se ve a Francesco que aplaude y la ovaciona.

AMALIA. 9:00 p.m., hora de los aplausos.

MARCELO. Eso es en Italia, en España.

Amalia también se detiene en su área y aplaude a la madre. Pausa en la que se detienen los aplausos y Francesco se escabulle de nuevo a su habitación. Marcelo no sabe qué hacer, pero no aplaude.

FERNANDA. Un metro. Dos metros de distancia. *(Pausa.)* Hay otro más.

MARCELO. ¿Otro metro más?

FERNANDA. Otro positivo. Las cifras crecen, lo de Italia es indetenible. El virus se expande. Hay que enfrentarlo rápidamente. *(Pausa. Transición.)* ¿Supiste lo del crucero británico?

MARCELO. No. Hoy no he leído ni visto nada. No quiero saber nada sobre la pandemia. He cocinado para todos en esta casa. Brochetas de carne y vegetales: cerdo, res, pollo, zanahoria, cebolla, acelga. ¿Me puedo quitar el nasobuco? *(Fernanda afirma. Marcelo se quita el nasobuco.)* ¿Qué sucedió con el crucero británico?

FERNANDA. Nadie lo ha dejado atracar en sus puertos. Trae cinco positivos y como cuarenta sospechosos. Han dado el permiso para que ataque.

MARCELO. Están locos. Eso es propiciar que nos contaminemos.

FERNANDA. Es un gesto de humanidad, Marcelo.

MARCELO. Quieres que cierren las fronteras, no dejas que Amalia vaya a la escuela, ansías que le diga a Francesco que abandone el hostel, y estás de acuerdo con que eso ocurra: que la pandemia se introduzca por los viajeros de un crucero inglés.

FERNANDA. Son cosas diferentes, Marcelo.

MARCELO. No es diferente, Fernanda.

FERNANDA. Si no atracan, van a morir, Marcelo. Es un viaje demasiado largo. Necesitan atención. Atracará en el puerto, se cumplirán los protocolos y no sucederá nada.

MARCELO. Francesco también cumplirá los protocolos.

FERNANDA. Eso es lo que te importa: el negocio.

MARCELO. También debería importarte a ti. En esta casa se cumplen los protocolos tal como lo indica la Organización Mundial de la Salud. A los turistas que iban a entrar se les exigiría que lo cumplieran, como Fernanda reclama y exige más que nadie, mientras ella se arriesga con sus pacientes. Necesitamos seguir aportando a nuestra economía. En los hostales de este barrio aún llegan extranjeros. Solo nosotros hemos cerrado por tu extremismo, Fernanda.

FERNANDA. Tendrán que cerrar las fronteras: la gente lo está exigiendo. Y es lo lógico. Solo faltan horas para que tomen la medida. Y ya están visitando los hostales para que tomen medidas.

MARCELO. Por eso hay que aprovechar o nos arruinaremos.

FERNANDA. Se toman medidas drásticas o vamos a pasar trabajo para contener el virus.

MARCELO. No estoy de acuerdo con que ese crucero entre en aguas cubanas. Es abrir aún más las fronteras: es propiciar que el virus desembarque.

AMALIA. *(Entra.)* Está decidido: entrará a aguas territoriales. Lo acaban de decir en la televisión.

MARCELO. Ni siquiera les preguntan a los ciudadanos.

FERNANDA. No jodas, Marcelo.

AMALIA. Ayudaremos a esas personas. Deben estar desesperados. Nadie ha permitido que entren a sus puertos.

MARCELO. Sigue en tu habitación, entrenando y viendo videos. Eres una adolescente.

AMALIA. A veces dices que ya soy una mujer. Estoy aburrida de entrenar, ensayar, y de ver televisión y leer. De leer, ver televisión y tocar.

MARCELO. Y de comer. Vas a engordar.

AMALIA. ¿Y si mueren en el crucero por que nadie los ayuda? ¿Eh, papá?

FERNANDA. Es un acto de vida o muerte. Así de simple.

MARCELO. El mundo es un desastre.

FERNANDA. Nosotros no seremos un desastre.

MARCELO. Los seremos, igual que todos. Verás: las cifras crecerán y crecerán. No tenemos la disciplina de los chinos ni el desarrollo tecnológico ni médico de Italia, España, los Estados Unidos.

AMALIA. El crucero se llama *MS Braemar*. Es inmenso. ¿Imaginas a los viajeros esperando que alguien los ayude?

MARCELO. Pero yo no estoy de acuerdo. Y no estoy de acuerdo con cerrar el hostel. No lo estoy. Y tengo el derecho a querer que renuncies y a estar en contra de que el crucero *MS Braemar* entre en nuestras aguas.

FERNANDA. Pues si no se lo dices tú, seré yo la que se lo diga, Marcelo, que vamos a cerrar el hostel.

MARCELO. No te atrevas a hablar con Francesco.

AMALIA. Mamá, no lo hagas...

FERNANDA. Él comprenderá la situación.

MARCELO. Pagó toda su estancia, tengo que devolverle el dinero.

FERNANDA. ¿Y...?

Fernanda va a entrar a la habitación; pero Francesco aparece con sus maletas. Las pone en el suelo, se limpia los pies en el paño, se lava las manos y toma de nuevo sus maletas.

MARCELO. *(Pausa.)* ¿Adónde vas?

FRANCESCO. A casa.

MARCELO. Dijiste que ibas a quedarte un mes. Creo que deberías ir a pescar. No puedes hacerme caso por lo que te dije. Estoy tenso. Estamos tensos.

FRANCESCO. No expondré a nadie, a ustedes, que son mi familia.

MARCELO. No, nos expones si cumples con el protocolo. Para nosotros es un placer tenerte en nuestro hostel.

FERNANDA. Nos expones.

MARCELO. Exageras, Fernanda.

FERNANDA. Todos estamos expuestos a partir de ahora.

MARCELO. No le hagas caso, Francesco. El dueño del hostel soy yo, no es Fernanda. Por favor, vuelve a tu habitación.

FERNANDA. Van a cerrar las fronteras.

FRANCESCO. En mi casa estaré tranquilo, y me cuidaré a mí mismo. Siento que soy un peligro, que todos somos un peligro.

MARCELO. No eres un peligro. Las medidas están tomadas. Aquí todos sabemos dónde quedan las diferentes zonas en esta casa. ¿Verdad, Fernanda?

FERNANDA. No podrá salir de la casa, no podrá reunirse con sus amigos, no podrá ir a la playa ni a pescar.

FRANCESCO. Es hora de marcharme.

FERNANDA. Esto pasará. Italia volverá a la normalidad. El mundo. No tendremos que cuidarnos unos de los otros. Volveremos a abrazarnos como siempre, Francesco. Usted vendrá de nuevo a su habitación. Se sentará a su mesa preferida, admirará el mar, saldrá a pescar.

AMALIA. Y yo volveré a bailar en un teatro. Y veré de nuevo a Felipe. *(Francesco se pone el nasobuco. Los saluda con el codo. Un instante emocionante con un intenso silencio.)*

FERNANDA. Lo siento. Siento que esté ocurriendo algo así. Nos mantienes al tanto de tu salud. Por favor.

FRANCESCO. Acaba de morir mi vecino Federico. Se han contaminado todos en la casa: Simone y Ángel, el niño Miguel Ángel. Federico era un anciano dulcero que siempre me traía uno de sus pasteles. «Esto es para Francesco», decía. Era un sobreviviente de muchas cosas, y siempre sonreía y me traía un pastel: «Esto es para Francesco». Simone y Ángel eran como mis hermanos. Están ingresados. Quizás se salven. Quizás. Cuenta mi hermano que todos los días se llevan a alguien. Viene la ambulancia y se lo llevan, pero los hospitales están repletos. Dice mi hermano que tiene mucho miedo. Y yo también tengo mucho miedo, por ellos, por todos. No creo en Dios, pero le estoy pidiendo, como hacían mi abuela y mi madre. Que Dios los proteja. Quizás regrese a Italia.

MARCELO. ¡¿A Italia?!

FRANCESCO. Debo estar con los míos. Es lo que siento, en familia, en los instantes difíciles. *(Recoge sus maletas y sale.)*

MARCELO. Tengo que devolverle dinero. *(Francesco hace un gesto de que lo olvide.)*

Francesco recoge sus maletas, sale. La familia le dice adiós. Un silencio largo e intenso en que lo ven marcharse. Fernanda vuelve a lavarse las manos intensamente.

FERNANDA. Lo siento. De veras, siento que Francesco se marche.

MARCELO. Es lo que querías, Fernanda. No sientes nada, pero debes comprender que es el cierre total de la economía familiar; que ahora no tendremos un negocio, que sobreviviremos como los demás.

FERNANDA. No quiero que esto ocurra, pero tiene que ocurrir.

MARCELO. Lo apresuraste, Fernanda.

FERNANDA. *(Pausa.)* Ahora estamos solos. Ahora nos cuidaremos nosotros mismos. Si alguien tiene fiebre, me lo dice, o tos seca o falta de aire. Algunas fuentes dicen que un síntoma es la diarrea.

MARCELO. Lo de la diarrea no está comprobado. Eres una enfermera, no una científica, ni siquiera una doctora.

FERNANDA. Somos sospechosos, tuvimos contacto con extranjeros.

MARCELO. ¿Sospechosos?

AMALIA. ¿Qué dices, mamá? ¿Estás paranoica?

FERNANDA. Eso. Es un virus desconocido. Es terrible. Somos contactos. Dios quiera que no enferme, Francesco.

AMALIA. Me asustas, mamá.

MARCELO. Alucinas. Y no crees en Dios.

FERNANDA. Es preferible evitar. Y soy enfermera, somos las que estamos más cerca de los enfermos. Orgullosa de ser enfermera. *(Se seca las manos. Pausa larga en que los mira.)* Tengo algo que decirles.

AMALIA. ¿Algo? ¿A nosotros? ¿Qué?

Pausa 2

Remedios contra el coronavirus

Improvisación coreográfica El remedio, de Felipe y Amalia, cada uno desde su área, a dúo, a distancia.

AMALIA. *(Lee.)* Lo dice internet: Remedio para el coronavirus. *(Felipe y Amalia improvisan una coreografía. Él tose, tiembla. Amalia le trae un vaso de agua, que él bebe. Luego le trae bebidas calientes y se los hace tomar, incluida una botella de ron. Luego va y busca un limón y lo obliga a que se lo chupe.)*

FELIPE. *(Lee y, mientras, improvisa, danza. Danzan los dos.)* Escucha este remedio: Aguanta la respiración por treinta segundos. *(Hace la prueba. No tose.)* No tengo coronavirus. Haz la prueba. Vamos... *(Amalia*

aguanta la respiración. Respira. No tose.)

AMALIA. No tengo el nuevo coronavirus.

FELIPE. *(Improvisa una coreografía.)* No tengo la corona, el coronavirus. No lo tengo.

A CORO. Estamos libres de coronavirus. Felipe y Amalia están libres de coronavirus. ¡Viva!

AMALIA. Lo mejor de lo mejor. *(Sale y busca un sol inmenso. Él se deleita con el calor del sol. Ella pasa el sol por su cuerpo.)* Treinta y seis grados. Quémete bajo el sol tropical. Nuestra agencia le da la bienvenida. Nuestro mar y nuestro sol. *(Felipe se calcina bajo el sol tropical.)* Lo mejor.

FELIPE. Y el ajo, la salvia, la cebolla.

FERNANDA. *(Entra.)* Según un sobreviviente del coronavirus, lo mejor es... ¡Quédate en casa! *(Se diluye la imagen de Felipe en su área.)*

Escena 4 Voluntariedad

No se trabaja de enfermera, se es enfermera.

GISELA POU

MARCELO. Estás loca. Loca de remate. Reloca. *(Pausa larga.)* Nunca pensé oír esto. No eres tú la que nos lo dice. Estoy dormido. Tengo una pesadilla. Es eso. Soy tu marido, el padre de tu hija, y tengo derechos.

FERNANDA. ¿Sobre mí?

MARCELO. Somos una familia, tienes una hija, que es una muchacha, que estudia una carrera, que sueñas ver bailar en una compañía de danza, en París y en Madrid, en Londres, en Nueva York. Me has dicho: «Lo único que me importa es mi hija, verla graduada y en un gran teatro. Ansío ver con quién se casa. Ver a mis nietos».

FERNANDA. Es lo que quiero, pero tengo una profesión.

MARCELO. ¿Y...? ¿Es más importante la profesión que la familia?

FERNANDA. A veces sí.

MARCELO. No. Creo que estás equivocada. No soportaste el hospital y viniste para el policlínico.

FERNANDA. Estaba cansada.

MARCELO. Has dicho que también querías dejar el policlínico.

FERNANDA. Esto es otra cosa.

MARCELO. Debías haberte negado, podías haberte negado de la misma manera en que le dijiste a Francesco que se marchara.

FERNANDA. Estoy dispuesta a ir.

MARCELO. Tenemos derecho a exigirte por ti, porque te queremos y por nosotros, por tu hija. Dile que está equivocada, Amalia. Anda, díselo.

AMALIA. Estoy en contra del cierre del hospital porque el salario en el hospital no alcanza, pero si mamá quiere ir... Ella siempre me apoyó para que fuera bailarina.

MARCELO. Y yo. Nunca me opuse a que lo fueras.

AMALIA. No quiero que se vaya, pero es enfermera. ¿Por qué no va a hacerlo ahora? Se necesitan enfermeras.

MARCELO. No quiero que vaya porque es una pandemia muy peligrosa, y ella lo sabe. Yo también leo. No soy licenciado en enfermería, pero leo. Quería que cerrara el hospital y lo logró. Y ahora quiere irse a la zona de riesgo, y no hay quien la detenga. Ella es así, siempre ha sido así. ¿Es que no sabes a lo que se está exponiendo tu madre? Pregunto: ¿tengo que aceptarlo?

AMALIA. ¿Quieres hacerlo, mamá?

FERNANDA. No quiero. Es una obligación en esta situación.

AMALIA. Quizás puedas negarte. Quizás puedas decirles que no estás apta, que tu familia no quiere que aceptes. Decirles, por ejemplo, que estás enferma.

FERNANDA. No estoy enferma.

MARCELO. Estás enferma. Padecías de asma. Es una enfermedad respiratoria.

AMALIA. ¿Padecías de asma? ¿Tú, mamá?

FERNANDA. Cuando era niña.

MARCELO. Cuando nos conocimos eras asmática.

FERNANDA. A los quince años. No me lo recuerdes. Nunca más me ha vuelto a suceder. Estoy curada. Está decidido: iré.

MARCELO. Decidido, y yo no cuento en tus decisiones. ¿Y tu hija? Es tu vida la que está en riesgo, y la de nosotros si te enfermas. ¿Por eso es que extremaste las medidas en esta casa? ¿Por eso fuiste tan extremista con Francesco, que es nuestro mejor cliente? ¿Es por que sabías adónde ibas a irte y que una condición es estar sana?

FERNANDA. No voy a enfermar, Amalia. Estoy entrenada. Soy una especialista en epidemias.

MARCELO. Entrenada mierda. No se sabe qué pasará. Nadie está entrenado para enfrentarse a este virus. Nadie sabe lo que sucederá ni cuándo se detendrá. Hace siglos no se veía algo así. No estoy de acuerdo. Esa es mi opinión. ¿Y tú, Amalia?

AMALIA. Ya dije lo que tenía que decir. Es enfermera, le gusta serlo. Siempre quiso serlo, como mi abuela y mi bisabuela. Y, además, es persistente, testaruda, fuerte, invencible. ¿Verdad, mamá?

MARCELO. Eso no es lo que debes decirle. No comprendes, Amalia. Tu madre puede contaminarse. (*Busca en su celular y le muestra.*) ¿Sabes quiénes son?

AMELIA. No. ¿Quiénes son?

MARCELO. Médicos, enfermeras, paramédicos. Muertos. Están muertos. No van a volver a sus casas. Pronto serán olvidados por que morirán otros.

AMELIA. Mi mamá no va a morir.

FERNANDA. No voy a enfermarme. Ni siquiera eso. Me cuidaré, por mí, por los que estarán en mi equipo, por ustedes. No debes decirle eso a Amalia.

MARCELO. No tienes necesidad de hacerlo. Me he esforzado por que nunca te falte nada. No te falta nada.

FERNANDA. Mejor.

MARCELO. Desde que supe que era una pandemia, sabía que también nos iba a tocar y que Fernanda, como siempre, iba a dar el paso al frente.

AMALIA. (*Pausa.*) ¿Cuándo volveremos a verte?

FERNANDA. Estaré catorce días en el hospital.

MARCELO. En la zona roja. ¿Sabes lo que es la zona roja, Amalia?

AMALIA. Lo sé. Soy hija de una enfermera, nieta de una enfermera, bisnieta de una enfermera.

MARCELO. ¿Y luego de esos catorce días? Dile, Fernanda, aclárale a tu hija, qué sucederá luego de que salgas de la zona roja.

FERNANDA. En cuarentena la otra mitad del mes. En un centro de aislamiento. Tampoco podré verlos.

MARCELO. ¿Y luego? Dile, Fernanda. Hay que hablar claro. Dile lo que me dijiste.

FERNANDA. Volveré a estar con ustedes, con todas las pruebas hechas: segura de que estoy sana.

MARCELO. No, no fue eso lo que dijiste. Y es lo peor porque no estoy dispuesto. Háblale claro a tu hija.

FERNANDA. Quizás descanse un poco y tenga que volver.

AMALIA. ¿De nuevo? ¿A la zona roja? ¿Por qué no pueden ir otros?

FERNANDA. O a la zona amarilla. O a un centro de aislamiento.

AMALIA. ¿No te veré más durante ese tiempo, mamá? ¿No podré verte, tocarte, abrazarte? No estoy de acuerdo con que tengas que volver.

FERNANDA. No sabemos cuándo todo se detendrá.

MARCELO. Mierda. Mierda. No digas que no te lo advertí. Un error y te enfermas, un error y te mueres.

AMALIA. No vuelvas a decir algo así. Hay que darle aliento.

MARCELO. Eras asmática. Lo quieres negar, pero lo eras.

FERNANDA. No lo soy.

AMALIA. ¿Asmática?

FERNANDA. No pasará nada.

AMALIA. ¿Ya te vas?

FERNANDA. Formo parte del primer equipo.

MARCELO. *(Pausa.)* Deberías obedecerme, Fernanda. Respetar mi criterio.

FERNANDA. *(Le entrega un papel.)* Esto es lo que debes cumplir, punto por punto. No importa que aún no lo estén exigiendo. Lo que está ahí escrito va a pasar; sino es hoy, será la próxima semana. De eso estoy segura. Todos son sospechosos. Solo saldrán al exterior cuando lo necesiten. Solo a eso. Ahí están los nasobucos. Los van necesitar.

AMALIA. *(Pausa.)* ¿Me das un abrazo?

FERNANDA. Sabes que no puedo darte un abrazo.

MARCELO. Es una locura.

AMALIA. Necesito tenerlos cerca, rozarlos, abrazarlos.

FERNANDA. Un abrazo. *(Extiende el codo, lo choca con Amalia y Marcelo. Amalia quiere acercarse, abrazarla; pero se contiene.)*

MARCELO. Si te vas, debes olvidarte que soy tu marido.

FERNANDA. ¿Cómo puedo quedarme aquí adentro, Marcelo? ¿Cómo hacerlo si la pandemia avanza? Van a hacer falta muchas enfermeras y enfermeros. Muchos. Lo sé. Hay que contener la pandemia pronto. Quizás así volvamos a la normalidad. *(Sale. Ellos la ven partir. Pausa larga.)*

AMALIA. *(A Marcelo.)* Tengo miedo, mucho miedo. ¿Me puedes abrazar? *(Marcelo no responde.)* ¿No vas a abrazarme? *(Pausa. Marcelo se vuelve, se niega. La toca con el codo.)*

AMALIA. Eso no es un abrazo.

MARCELO. Lo es. Ahora lo es. *(Pausa)* No debiste apoyar a tu mamá. *(Vuelve a chocar su codo con el de Amalia. Pausa larga. Tiempo.)*

Pausa 3 El nasobuco

Performance-pasarela de Felipe y Amalia en sus áreas. Música.

Felipe danza y exhibe un nasobuco.

Amalia danza y exhibe un nasobuco. Danzan y exhiben nasobucos diversos, extraños, hermosos, feos, en un ritmo cada vez más trepidante. Se ahogan con el nasobuco. Se agitan, se retuercen. Se los quitan. Los rostros al descubierto. Respiran, se tocan, se abrazan. Echan los nasobucos en un latón o en un espacio-basurero.

Escena 5 Recluidos

MARCELO. Las 11:00 a.m. Hay que escuchar la conferencia de prensa del 26. *(Pausa.)* Las 11:00, va a hablar el doctor. Las cifras crecen.

AMALIA. Crecen.

MARCELO. *(Pausa.)* Las 11:00 a.m., conferencia de prensa del 27 de marzo. Crecen y crecen las cifras de positivos. Críticos, graves, fallecidos.

AMALIA. No veré más la televisión. Quiero verme en el mar, en una fiesta, caminando por la calle, la boca descubierta, el pelo suelto. Un reto: en el mar. Un reto: Amalia niña. Un reto... *(Transición.)* ¿De verdad no vas a dejar que Felipe venga a verme? *(Pausa.)* Odio estos nasobucos. Odio ver que las calles están quedándose vacías. Cada vez más vacías.

Transformación de la luz: decurso del tiempo. Marcelo pasa batiendo algo. Fernanda, vestida con traje protector, pasa. Felipe, danzando, pasa...

AMALIA. Día sexto. Duermo. Me acuesto a las 4:00 a.m. y me despierto a las 2:00 p.m. Como y como: galletas y mantequilla. Refresco. Galletas. Galleta. Entreno. Ensayo las piezas que la maestra me encargó. Riego las matas. ¿Y después? ¿Qué hago después?

Día séptimo. Duermo. Leo y no leo: no me concentro. Miro por la ventana. Algunos hacen colas. La gente

ama hacer colas para comprar cosas: jabón, aceite y pollo. La gente tiene necesidad, la cola crece y crece y crece. Las calles más vacías, pero en las imágenes hay calles llenas de gente aglomerada, pegada. No se separa como pide mamá. Ignorantes. Ensayo una pieza y otra, que no tengan nada que ver con esto que ocurre, que me agobia. Pienso en mi mamá, pero quiero reírme y bailar sin miedo de que alguien me contagie y yo contamine a otro.

Danza, improvisa.

Conferencia de prensa a las 11:00 a.m. Solo eso veré, el reporte del doctor a las 11:00, y luego no veré ni oíré más noticias sobre el coronavirus. Crece la cifra. En todas partes el nuevo coronavirus crece. Más. Nombro los cactus. Te llamarás Salud. Es lo único que uno necesita, salud. Ni ropa se necesita. Podemos andar desnudos. Muy poco uno necesita. Desnuda. Y nombro las otras matas. Ustedes deben sentirse felices: no le tienen que temer a esa bola roja. Les echo agua y crecen, verdes, y nacen las flores. Y yo: ¿qué hago ahora? Cambio de actividad. Camino del cuarto a la sala. Cambio de actividad. Vuelvo a leer. Cambio de actividad. Riego matas. Cambio de actividad. Persiana: la cola crece y crece. Ella vende los cupones. *(Se escucha el sonido de un móvil. Es el sonido de una ambulancia.)*
Enfermera de guardia en zona roja. Es mamá. Papá: está llamando mamá.

MARCELO. ¿Qué dice?

AMALIA. Dice que está bien. Dice que se cuida, dice y dice... Pregunta por ti. Háblale. *(Pausa. Marcelo se niega a hablarle.)* Háblale. Que le hables, papá. *(Marcelo se niega.)* Que le hables.

MARCELO. ¿Cómo estás, Fernanda? Me alegro que estés bien. No te preocupes. La cuido. Me cuido. Cumpló tu protocolo exigentemente. Es lo que siempre hago cada vez que se ocurre una de tus hermosas ideas. *(Pausa.)* Cuídate. Eres tú la que tiene que cuidarse, Fernanda. Eres tú. Ya sé que ingresaron a más. Lo oí en el reporte de las 11:00. El hospital. Los marinos mercantes. El otro hospital. Cuatro, cinco, diez. ¿Te proteges? No debías estar ahí. No debías... Escucha, Fernanda. Ya me enteré de que nadie te pidió que fueras a la zona roja, que te ofreciste voluntaria. ¿Quién me lo dijo? ¿Quién? Eso no importa, Fernanda. Lo sé todo, Fernanda. Lo averiguo todo. La heroína Fernanda. Y yo... ¿Crees que es fácil quedarse en la casa con una adolescente? ¿Lo crees, Fernanda? ¿Por qué haces siempre lo que quieres?

AMALIA. *(Lo regaña.)* Papáaaaa. Dale aliento. No sigas con eso, viejo. Lo que necesita es ánimo.

MARCELO. Cállate, Amalia.

Marcelo le da el móvil a Amalia y sale.

AMALIA. No le hagas caso, mamá. Él te quiere y se preocupa. Es eso. No es egoísmo, es amor, mamá. Paz... Necesitamos paz. *(Pausa.)* Cuento los días, mamá: sexto día. Espero que vuelvas, sueño con eso. He sacado la cuenta y los días en la zona roja y la cuarentena los terminas todos en la fecha de tu cumpleaños. ¿Te habías dado cuenta? Celebraremos, mamá. Picaremos un quei, papá hará una de sus recetas, la más rica de sus recetas. No se cansa de inventar en la cocina. Invitaremos a Felipe. De acuerdo, mamá. No invitaremos a Felipe. Pero tengo deseos de bailar, de verlo, mamá. Obedezco. Obedezco, enfermera jefa. Ya habrá tiempo para estar todos reunidos. Tienes razón. No. No tienes razón. *(Pausa.)* ¿Estás cansada? ¿No tiene miedo, mamá? *(Pausa.)* Mi madre no tiene miedo. Mi madre es la mejor madre del mundo, y la mejor enfermera. Besos. Muchos besos, y abrazos virtuales. *(Cuelga. Pausa. Transición.)*
Dice Facebook. Enfermera es...

Pausa 4
Una enfermera (o enfermero) es...

Improvisación de Felipe y Amalia. Danzan, uno filma al otro (desde la distancia).

FELIPE. Un enfermero es... Eso dice Facebook.

AMALIA. Mujer inteligente.

FELIPE. Hombre inteligente, pero no todos los enfermeros y enfermeras son así.

AMALIA. Mi madre es científica, guerrera, progresista, con innumerables valores, con interminables e incansables deseos de ayudar a los demás por vocación, por entrega, por hermandad, por sentimientos que la hacen muy humana, fuerte y a la vez frágil.

Tengo que dejarte: son las 11:00 de la mañana. Y empieza el reporte médico.

FELIPE. Tengo deseos de verte.

AMALIA. No.

FELIPE. Iré.

AMALIA. Nooo... No puedes venir. Está prohibido. En nuestra casa está prohibido. No. No. Ya te diré cuándo puedes venir, pero ahora no. Te amo, también tengo deseos de besarte. Ya te dije que no. No, pero tengo deseos de verte. Muchos deseos.

Escena 6
Esperanza

MARCELO. *(Aparece con gorro y delantal de cocinero. Bate una crema, el sonido que produce hacerlo.)* Las 11:00 de la mañana, Amalia. *(Amalia cuelga.)*

AMALIA. Las 11:00 de la mañana, el parte médico. *(Pausa.)* ¿Cuántos positivos hay hoy?

MARCELO. Crece...

AMALIA. ¿No habrá un día en que digan cero?

MARCELO. Confirmados: o.

AMALIA. Fallecidos: o.

MARCELO. Recuperados: todos.

AMALIA. Un día. Ese día mamá regresará y todos estaremos más tranquilos. Mamá no tendrá que volver a ninguna zona roja. ¿La entiendes o todavía sigues molesto con ella?

MARCELO. No intentes que disculpe a tu mamá. Hoy comeremos de postre en esta casa la siguiente receta: un postre con narices de payasos.

Copa untada de chocolate con una capa de natilla de vainilla, coronada con cerezas silvestres en almíbar, cual narices de payasos, y adornadas con biscochos glaseados en azúcar.

AMALIA. Responde, papá. ¿Entiendes lo importante que es mamá?

MARCELO. ¿Y yo no soy importante?

AMALIA. ¿Entiendes que ella está ayudando a salvar vidas? ¿Entiendes que ella, y los otros, los que están en los hospitales, son los héroes? ¿Entiendes que alguien tiene que hacerlo? ¿Entiendes que alguien tiene que abandonar a su familia para ayudar a los otros? ¿Entiendes que hay algunos que ni siquiera tienen los recursos ni la protección y se enfrentan cada día a la pandemia? ¿Lo entiendes, papá? *(Marcelo no responde. Sigue batiendo la crema.)*

El día que mamá regrese, la esperaremos con un ramo de rosas. Las que le gustan a ella: blancas. Y un cartel inmenso que diga: Gracias, enfermera jefa. El día que mamá regrese, la esperaremos en el portal y bailaré especialmente para ella una pieza como nunca he bailado ninguna. El día que mamá regrese, harás el quei más rico de tu vida, la receta más rica que hayas hecho nunca.

El día que mamá regrese... *(Transición.)* Anda, deja de cocinar y trae el cartel. Vamos, que está al llegar. *(Marcelo busca un cartel y se lo da a Amalia. Se lee: «Bienvenida, enfermera jefa».)* Aplaude, papá. ¡Aplaude, chico! No seas pesado. Ese día no estarás molesto con ella por desobedecerte, por hacer lo que ella

piensa. Ese día la besarás ardientemente, como ansío besar a Felipe. (*Marcelo aplaude.*) Bienvenida, mamá. Bienvenida a la enfermera de nuestra familia, que ha regresado sana a su casa, con su familia. Estamos orgullosos de ti, mamá.

Muy orgullosos. Vamos, tienes que decir algo, papá. (*Marcelo hace silencio.*) De acuerdo, no digas nada, pero ese día sí lo harás. (*Pausa. Transición.*) Y ahora, la bailarina Amalia danzará para su mamá la obra coreográfica de su propia inspiración: *Resistiré*.

Danza: fragmento de Resistiré.

Escena 7
Rutinas del aislamiento (físico)

Fernanda pasa y pasa de un lado al otro con instrumental de enfermería. Vuelve, pasa. Vuelve, pasa. Vuelve, pasa. Vuelve, pasa. Vuelve, pasa. Agotada, se sienta en una esquina.

AMALIA. Día octavo. Veo películas y películas, basura de películas, un chino golpea a otro y luego vuela, llega a las estrellas, y vuelan las sillas y las mesas. Leo... ¿Qué leo? No. Esto no. Ni esto. Las 12 de la noche. La 1 de la madrugada. Las 2. No duermo. ¿Y mañana? ¿Cómo será mañana? Despierto. Leo. Camino. Ensayo. Quiero salir. *Ensayo de la ceguera*, de Saramago. Me deprime, el instante en que todos son atacados por una epidemia. El semáforo, la ceguera. Un presagio. Leo *Decamerón*, de Bocaccio. La peste, setenta millones de muertos. Hoy he bautizado otro cactus: Felipe. Te llamas así, como él. Ensayo con nasobuco. Me baño. Camino del cuarto a la cocina y al patio, con nasobuco. Y veo el mar, con nasobuco. No huelo el olor a salitre, por el nasobuco. Me lavo las manos. Regreso: cuento las losas del piso. 30, 40, 50 losas verdes y 80 rojas. Lo hago con nasobuco. Desecho uno y me pongo otro. Y otro. Me lavo las manos, las manos. ¿Cuándo acabará esto? (*Una llamada. Detiene la rutina. Toma el móvil.*) Felipe, mi amor. Felipe, te extraño. ¿Y tú cómo estás, Felipe? ¿Y tu familia? Nosotros bien. ¿Me extrañas? Te extraño. Y extraño la escuela, y verte en la escalera, y escondernos en el cubículo de música. Y extraño verte bailar y que me veas bailar. Y besarte detrás del piano. Besarte, sí, besarte, como antes. (*Pausa.*) ¿Vas a venir?

MARCELO. (*Aparece con su gorro de cocinero y nasobuco. Bate unos huevos. Se baja el nasobuco.*) ¿Quién va a venir? Cero visitas.

AMALIA. Es Felipe. Me pide permiso para venir.

MARCELO. Nadie. Dije que nadie.

AMALIA. Es mi novio.

MARCELO. Lo sé.

AMALIA. Queremos ensayar, somos bailarines, necesitamos el cuerpo del otro.

MARCELO. Salúdalo de mi parte, que salude a su familia, pídele que se cuide y se quede en su casa. Ya habrá tiempo para visitas y para bailar juntos, cuando acabemos esta cuarentena.

AMALIA. ¿Volveré a ver a Felipe? ¿Y se acabará el virus? ¿Y volveré a bailar en un escenario? ¿Y el público llenará los teatros?

MARCELO. Un día...

AMALIA. Olvidalo. No puedes venir. Que no puedes venir, Felipe. Esta casa es zona roja. Zona roja. Zona roja. (*Pausa. A Marcelo.*) Eres un extremista.

MARCELO. No soy un extremista.

AMALIA. Lo eres. Felipe no es un peligro. No soy un peligro.

MARCELO. En esta casa se cumple el protocolo. Solo nosotros dos, para estar saludables cuando tu madre termine en la zona roja. ¿Él lo sabe? ¿Sabe que tu madre está en la zona roja? ¿Sabe que hizo lo que yo no quería? Díselo.

AMALIA. (*Pausa. Se aparta para que el padre no la oiga.*) Es que papá está preocupado con mi mamá, que está en la zona roja. La zona roja, donde están los positivos. Ya te lo dije. Te extraño mucho, Felipe. Te avisaré,

mi amor, cuando puedas venir. Un instante, solo un instante. Con nasobuco y solo un instante, de lejos. Sin tocarme. A un metro. Dos metros. Te amo, mi amor. *(Besos. Besos. Besos virtuales.)*

MARCELO. *(Interrumpe.)* Hoy se comerá en el hostel Amalia...

Como entrante: empanadas crujientes de picadillo de pollo.

Plato principal: arroz con pollo y maíz, sazonado con condimentos naturales secos y jengibre (al gusto), adornado con pimientos rojos encurtidos, producidos por el chef Marcelo del hostel Amalia.

Guarnición: ensalada mixta de zanahoria, papa y maíz, todo hervido y picado en dados pequeños, aderezada con cebolla blanca, vinagre y aceite. Y tostones de plátano verde.

Cerramos con café, servido en taza grande.

AMALIA. No quiero café. Quiero té.

MARCELO. De acuerdo: té para la bailarina. *(Pausa.)* Te amo.

AMALIA. Te amo, papá. *(Va a abrazarlo. Él le extiende el codo. Ella, frustrada en el deseo, le extiende el codo también. Chocan.)* ¿No vas a perdonar a mamá?

Odio este lugar. Los cactus, las losas del piso, bailar sola frente a la pared, los libros. Odio a quien inventó este virus; si es verdad que alguien lo hizo, que se muera. Ahora mismo, tosiendo, los pulmones reventándosele.

A veces pienso que esto es un sueño.

Necesito salir...

No. No. Me quedo.

Salir.

Me quedo.

En este cuarto, mi cuarto.

Escena 8 Zona roja

La empatía es la esencia de una enfermera.

JEAN WATSON

Zona roja del hospital.

FERNANDA. Estoy en la zona roja. Me llamo Fernanda, mi traje lo tiene escrito: Fernanda. Ellos, mis colegas, se llaman Elio y Martín, también lo tienen escrito. Ella, Ania, la otra enfermera, tiene un hijo de cuatro años y una madre de ochenta. Los doctores también tienen hijos, esposas, padres, hermanos. El doctor Elio nunca dijo a su familia en realidad adónde iba: a la zona roja. Lo confesó por primera vez en una entrevista por la televisión. Así fue que se enteraron. «No quería que se preocuparan», respondió a los periodistas. «Y ahora, ¿qué mensaje les envía?», le preguntaron. «Que me cuiden. Y les pido que se queden en casa».

Nuestra familia nos espera. El virus está en todas partes. Adentro están los positivos. La contaminación, el riesgo, la muerte. Un error y te contaminas, uno solo. Somos un equipo. Eso es lo importante, ser un equipo. Nos cuidamos uno al otro.

¿No tienes miedo, Ania? ¿Y tú, jefe? Fuimos los primeros que entramos y los primeros que saldremos para que entre un nuevo equipo, es un ciclo. Ya sé que estamos preparados. Estoy preparada. Nadie de este equipo puede enfermarse. Nadie. Debo volver a casa sana, viva. *(Pausa. Timbre de móvil: Resistiré. Lo pone en silencio.)* No puedo responderte, Amalia. No puedo responderte, mi niña. Estoy entrando en la zona roja. *(Entra en la zona roja. Menciona nombres de víctimas del coronavirus. Es como un instante-homenaje.)* Buenas, Hugo. Buenas, Karla. Buenas, Frederick. *(Se acerca a Hugo.)* ¿Cómo te sientes, Hugo? *(Le mide la temperatura.)*

HUGO. Quizás esas pruebas se equivocaron.

FERNANDA. Positivo.

HUGO. Me cuidé. Me cuidé.

FERNANDA. No es lo que dicen. Era lógico que sucediera, si no te cuidaste.

HUGO. ¿Quién lo dice? ¿Quién?

FERNANDA. Todos.

HUGO. Siempre tiene que existir un culpable, tú lo sabes, Fernanda.

FERNANDA. No sé nada, Hugo.

HUGO. Sí sabes. Esa paciente no parecía tener nada. ¿Cómo iba a imaginar que estuviera contaminada?

FERNANDA. Hay protocolos, Hugo. Siempre te lo advertí.

HUGO. Protocolos de basura, Fernanda. A ustedes les han dado todo para protegerse en la zona roja, pero nosotros no teníamos nada. ¿Sabes cuáles eran mis guantes? Domésticos. Los nasobucos de tela. Las caretas se rompían y no se lograba ver ni al paciente. Esa es la verdad. Ahora quieren sancionarme, y a todos los otros; pero la culpa no es de nosotros.

FERNANDA. ¿Y de quién es?

HUGO. De ellos: de los que nunca ayudaron a que el hospital funcionara bien. Les dije: «Nos vamos a contaminar», pero no me hicieron caso. No sé qué tú haces aquí arriesgándote. No tienes necesidad de hacerlo, Fernanda.

FERNANDA. Soy enfermera.

HUGO. No vale la pena, Fernanda. Si te enfermas, la afectada vas a ser tú, la familia. Si logras salir intacta, no vuelvas, renuncia.

FERNANDA. No dejaré la enfermería. No pienso como tú.

HUGO. Te fuiste de aquel hospital porque no tenía medios, porque cada guardia era más difícil, porque había carencias y cada vez más pacientes concentrados en el hospital.

FERNANDA. Y porque a veces tenía que lidiar con enfermeros como tú.

HUGO. ¿Como yo? ¿Como yo, jefa?

FERNANDA. Irresponsables.

HUGO. ¿Es eso lo que pensabas de mí?

FERNANDA. Olvídalo, Hugo. Lo siento. Eres mi paciente.

HUGO. No tenía las cosas garantizadas como tú, jefa. No soy como tú, Fernanda. No tengo alguien que me garantice la vida, jefa. Soy yo el que tengo que sustentar la mía. Con la pandemia sabía que tenía que cuidarme. ¿Crees que no tenía miedo? No quería enfermarme. Tengo familia. La culpa es de ellos, no es mía. No me pueden culpar. Ni a los otros. Ardo. La cabeza. Revienta.

FERNANDA. Cálmate. Cálmate. Solo piensa que vas a salir, Hugo.

HUGO. Nada me interesa. Solo estar vivo. No necesito nada. Nadie necesita nada. No importa que no me entiendas. Ni ellos. ¿De verdad te fuiste del hospital por mi culpa?

FERNANDA. Cada paciente evoluciona de manera diferente. Vas a salir bien...

HUGO. Quizás no quieras atenderme, Fernanda. No soy un mal enfermero. ¿Lo crees? (*Se ahoga.*) Ardo. Me quemó. He perdido la cuenta de las cosas, del tiempo, de las imágenes. (*Pausa. Transición.*) Mi cabeza estalla en pedazos. (*Se ahoga.*)

FERNANDA. Te sacaremos de esto, Hugo. Estoy segura.

HUGO. ¿Saldré de esto? ¿Saldré, Fernanda? ¿Lo crees? ¿Lo crees? ¿Y de ser el culpable, el irresponsable? (*Fernanda lo inyecta. Pausa. Transición.*) Quieren sancionar al director. Estoy en contra. El olfato. El tacto. La cabeza. Lo sabes, Fernanda. No hay nada. Ni agua. Ni desinfectantes. Ni guantes. Ni máscaras. Ni hilos para coser. Ni saturas. Él debe haber protestado, como yo, que lo hice hasta que me cansé, Fernanda. No huelo. No siento el olor fuerte de los medicamentos, el olor del cloro. Nada. No hay olores.

FERNANDA. Es un síntoma.

HUGO. El viento, hay mucho viento en mi boca. Y en mi nariz. Me llenan los pulmones. El viento está en mis oídos, en la cabeza, una piedra rueda dentro de ella. Fernanda. ¿Vas a salvarme? No me dejes solo,

FERNANDA. Discúlpame, Fernanda. (*Se ahoga.*)

FERNANDA. El paciente de la cama 23 empeora... (*Luz intermitente.*) Hugo, Hugo, reacciona...

Ania, a terapia./ A terapia./ A terapia./ A la cuenta de tres./ Su cuerpo no absorbe suficiente oxígeno./ Los niveles son extremadamente bajos./ El pulmón derecho ha colapsado.

Performance de tratamiento de Hugo.

Reanimación de Hugo.

Anestesia para intubación de Hugo.

Hugo boca abajo (decúbito prono), tubo en la boca hasta la tráquea.

Coma inducido para Hugo. Flash. El tiempo.

Apagón sobre Hugo. Pausa. Fernanda se queda sola en su área.

Otro grave. Que no haya otro muerto.

Que no haya otro, por favor... Por favor, Dios.

Que esto acabe, que tengamos una vida normal, que las enfermedades sean otras. Necesito descansar.

Necesito que todos salgan de alta, que vuelvan a sus casas. Sanos. ¿Hice bien en venir?

Soy enfermera. Soy enfermera. Soy enfermera.

Necesitamos ganarte, maldito virus. Estoy agotada. Agotada. Muy agotada. *(Se escucha en un primer plano sonoro noticias de la televisión y la radio; mientras, Fernanda se duerme. Despierta. Se duerme. Despierta. Tiempo.)*

Brevísima escena 9

Hora de aplausos al personal médico y de apoyo.

AMALIA. *(Se para en el portal.)* Son las 9:00, papá. Todos están parados en los portales y balcones. Bueno, no todos; la mayoría. Malagradecidos.

MARCELO. Estoy trabajando. Y aún no hemos comido en esta casa.

Hoy: crema de calabaza. Solo basta una calabaza.

Se batan pedazos de calabaza con la misma agua donde hirvieron. Se le agregan 2 cucharadas soperas de leche en polvo, 2 dientes de ajo, una pizca de pimienta, sal al gusto y comino. Si tuviera queso, se lo echara, pero no he encontrado queso. Y gracias que encontré esta calabaza mediana, que me costó quince pesos.

Muy caro el precio de la calabaza, algo que es silvestre. A falta de queso, le puse tiras de acelga.

Con una parte hice puré y lo freí: frituras de calabaza.

Otra parte que había reservado la mezclé con azúcar y canela: buñuelos de calabaza en almíbar.

AMALIA. Vamos a aplaudir, papá.

MARCELO. Ayer salí. Llevo varios días saliendo a aplaudir. Hoy no saldré. Estoy terminando los buñuelos de calabaza.

AMALIA. Hay que aplaudir todos los días, papá. No podemos cansarnos.

MARCELO. Ninguno de ellos tiene una mujer enfermera en la zona roja. Ninguno. No duermo, no descanso, no me concentro en nada de lo que quiero hacer. Solo ansío que terminen estos días, pero no pasan. No pasan. Me levanto, me acuesto, cocino. Oigo música mientras cocino, y no se me quita de la cabeza Fernanda. ¿Y si se descuida? ¿En realidad están protegidos? ¿Es la protección que necesitan? Un error, un simple error y se enferma. ¿Viste el video sobre la protección de una enfermera china? ¿Ella se viste así? ¿Tu mamá está vestida así? Exageran los chinos. ¿Exageran?

Pausa 5

Protección (performance coreográfico)

Performance coreográfico de Felipe (en su área), que se viste como un(a) enfermero(a) chino(a), primero un pantalón sobre otro, un traje sobre otro, una máscara sobre otra, unos zapatos sobre otros, unos espejuelos, dos gorros, dos guantes, una máscara protectora, y se envuelve en un nailon protector transparente.

Amalia sale y aplaude. Se oyen aplausos. Marcelo sale, lentamente, y se suma al aplauso.

Tiempo.

Marcelo aplaude. Y se oye Resistiré.

Brevísima escena 10

Rutinas

Amalia danza, entrena, danza... Marcelo cocina.

AMALIA. *(Sin dejar de danzar.)* Día 10. Llamo a mamá. No responde. No responde. *(A Marcelo.)* Mamá no responde. ¿Habrá pasado algo? ¿Por qué no llama?

MARCELO. Está salvando vidas, Amalia. No está jugando. Te llamará. Es ella la que llamará. Cocino. Cocino. Hoy, croquetas. *(Amalia, sin dejar de danzar, se acerca a la bandeja y toma unas croquetas.)* ¿No vas a bañarte? Tienes que bañarte, Amalia. Eres una mujer. Comes y engordas con mis recetas. Al baño. Te dije que al baño. Y después a estudiar. Eres bailarina: entrenas, ensayas, pero comes y no estudias las otras asignaturas; no paras de comer.

AMALIA. Deja de cocinar.

MARCELO. ¿Y qué hago si no cocino?

AMALIA. Ponle nombre a las cosas. ¿Puedes darme otra croqueta? En realidad, dame dos. Están deliciosas.

MARCELO. Prefiero cocinar. Merienda. Escucha esta receta de croquetas. Para 40 unidades.

1 jurel grande, 3 tazas de harina de trigo, aceite, ajo, cebolla, ají cachucha, pimienta, 1 huevo, pan rallado, sal, nuez moscada (opcional), comino (opcional), 1 taza de leche (opcional) y mantequilla (opcional).

AMALIA. Este cactus se llamará Fernanda.

MARCELO. Los cactus son machos.

AMALIA. Este cactus se llama Amalia. Y este Fernanda. Y es enfermera, como mamá, mi abuela, mi bisabuela.

MARCELO. ¿Un cactus enfermero? Enloqueces. Todos estamos locos. Al baño.

Voy a salir a la calle.

AMALIA. Y yo.

MARCELO. No puedes salir.

AMALIA. Quiero.

MARCELO. Necesito buscar cosas al mercado.

AMALIA. ¿Es necesario?

MARCELO. Es necesario.

AMALIA. Ponte el nasobuco. Y voy contigo. Quiero salir.

MARCELO. No. No te has bañado, no has estudiado, solo comes. No me haces caso. No puedes salir.

AMALIA. Sí.

MARCELO. Olvídalo. Salgo por necesidad.

AMALIA. No puedo más. Odio este cuarto y al que creó el coronavirus, que no me deja volver a bailar en un teatro. Y te odio, papá.

MARCELO. ¿A mí? Te quedas.

AMALIA. Naso, de nariz. Buco, de boca.

Marcelo se lava las manos. Se pone el nasobuco. Amalia corre a llamar por el móvil.

Marcelo sale a la zona calle.

AMALIA. *(Por el móvil.)* Felipe, ¿quieres venir? ¿Quieres verme? Mi papá acaba de salir. Estoy segura de que se demorará...

Ven. No aguanto. No aguanto más.

MARCELO. *(En la calle)* Hay que salir, a veces, a buscar cosas de comer. Es un peligro, pero hay que salir.

¿Quién está a mi lado? ¿Quién detrás de mí? Oiga, sepárese a dos metros. Dos metros. No me importa que digan un metro. Odio estas colas, para comer, para todo. Odio estar obligado a hacerlas.

Sudo, el nasobuco me ahoga. No quiero hacerlas. Me voy. Me quedo. No hay nada. El último. Soy el último ahora. «Sepárese, señor», le digo a uno. «Usted, sepárese. No hable, no me toque». La policía: «Vamos, a un metro. A un metro. Sigán la cola». Odio las colas. «Un metro. No se baje el nasobuco, no se lo quite. Lávese las manos. Las manos». «No me hable, no me roce». Dos metros, tres metros. *(Le da coriza. Intenta contenerse. Tose y se cubre con el antebrazo)* ¿Qué miran? Es coriza. Coriza. *(Intenta contener la coriza.)*

Debía buscar otro método para que la gente no se aglomere. ¿Por qué tengo que hacer estas colas? ¿Por qué?

Nos vamos a enfermar todos intentando sobrevivir. La culpa no la tengo yo. Ni él. Quiero quedarme en mi casa, pero no puedo quedarme en mi casa.

No salgo nunca más, eso digo. Repito. ¿Dónde puedo encontrar lo que quiero? ¿Dónde?

Pero siempre hay que volver a salir.

No salgo.

Le da coriza. Intenta contenerse. Tose y se cubre con el antebrazo.

Hay que salir...

¡A la lucha! ¡Protegido con el nasobuco!

Escena 11

Invasión en la zona roja

Entra Felipe, su nasobuco tiene dibujado una boca que ríe; la alegría, la inocencia. Trae un ramo de flores rojas. Hay una bandeja con las recetas culinarias de Marcelo.

AMALIA. ¡Qué bueno que viniste! ¡Qué manera de demorarte! Lávate las manos con hipoclorito. *(Felipe le entrega las flores, que ella pone en un búcaro, y se lava las manos. Ella también se las lava. Felipe descubre la bandeja, se le acerca, se baja el nasobuco y come, ansioso, con hambre. Amalia busca una bolsa con comida y se la da.)* Esto es para tu casa. *(Él agradece con un gesto, deja de comer de la bandeja, se vuelve a lavar las manos, se pone el nasobuco y se le acerca.)* Quédate en la zona libre. Yo permanezco en la zona amarilla. *(Felipe cruza los límites de la zona.)* No, no lo hagas. Quédate en la zona que te corresponde. De acuerdo. No obedeces. Un metro. Dos metros dice mi mamá, que es especialista en virus. No, no te acerques. Ya rompiste las reglas del protocolo. Te dije que no te acerques.

FELIPE. ¿No vamos a besarnos? No vine solo para verte a dos metros.

AMALIA. Es el protocolo. Tenía tantos deseos de verte. Un día saldré.

FELIPE. El nasobuco me ahoga. Sudo. Me falta el aire. No conozco a nadie. No te conozco a ti, no te pareces a ti. No puedo ver tus labios ni tu nariz. Solo tus ojos, pero no te pareces.

AMALIA. No te lo quites.

FELIPE. No soporto el nasobuco. ¿Es que vamos a bailar con nasobuco? ¿Es que solo podremos bailar con el otro o los otros bailarines a metros y con nasobuco? Lejos del público, que también tendrá nasobucos, separados a metros de donde bailamos con nasobuco.

AMALIA. Un día estaremos sin él. Hay que tener paciencia.

FELIPE. Quiero bailar, sentir el cuerpo del otro. Girar. No vine de tan lejos para no agarrar tu mano, que están limpias, cloradas, purificadas. Las huelo. Y las mías también huelen a jabón y a cloro. Huele. No vine de tan lejos para no rozarte, para no bailar. No vine de tan lejos para no besarte. No hay peligro.

AMALIA. No. No bailaremos.

FELIPE. Quiero bailar.

AMALIA. Y yo quiero bailar. Todos bailando, rozándonos. No te quites el nasobuco.

FELIPE. ¿Y cómo vas a besarme? ¿Y cómo voy a besarte? Estoy loco por besarte.

AMALIA. Si te lo quitas, te vas. Ya cruzaste a la zona amarilla. Papá no quería que vinieras, no puede saber que estuviste aquí. Nadie. Me alegra tanto que hayas venido. Mi mamá está en la zona roja. Tiene tres positivos en su sala. A uno se lo llevaron a terapia. Está grave. A otro, que estaba crítico, le dieron el alta.

FELIPE. No estoy enfermo. Me siento bien. Nadie en mi casa está enfermo. Ni en mi cuadra, ni en mi barrio. Hoy informaron cinco en la ciudad. A ninguno lo conozco. ¿Y tú? (*Se le acerca, cada vez más, desafiando la distancia.*)

AMALIA. No, Felipe. Solo quería verte. No. No te acerques, por favor. Es muy peligroso. Mi mamá está cuidando a esos cinco, que no conoces, los cinco enfermos de esta ciudad, que, además, pusieron en peligro cada uno a diez o a veinte, que ahora son sospechosos. Uno se llama Hugo, era enfermero, trabajaba en su mismo turno. Es de los positivos del hospital.

FELIPE. Soy tu novio, Amalia. No sé quién es ese Hugo. Olvídalo.

AMALIA. Todo es un peligro. Hay que frenar el virus, acabar con él. Es invisible. Está en las mesas, en las escaleras, en las llaves, en las puertas, en el suelo que pisamos. Está en las ropas, en los zapatos. En las cosas tuyas. No sabemos quién puede estar enfermo.

FELIPE. No estoy enfermo. Es cosa de viejos. ¿No quieres bailar? ¿No quieres sentir el roce de los cuerpos? ¿No quieres estar en el tablancillo, en el escenario de un teatro? Extraño las luces, los aplausos... ¿Y tú? ¿Cuándo vamos a estrenar la coreografía en la que tanto trabajamos? ¿Abrirán de nuevo los teatros? ¿Será como siempre? ¿Qué crees? Me desespero, no duermo... (*Se le acerca, la agarra, la atrae hacia él. Danzan, sienten el deseo de estar cerca. Intenta besarla. Ella quiere, pero duda, se resiste. Están muy cerca. Danzan. Se besan, con el nasobuco, lentamente, y luego desesperadamente.*)

AMALIA. No, no es cosa de viejos, hay niños, y hay también algunos de nuestra edad. Un niño de nueve meses, otro de dieciocho meses. Niños.

FELIPE. Son otros, pero no nosotros, Amalia. ¿Por qué vamos a ser nosotros? ¿Por qué? ¿No quieres bailar?

Se besan, se abrazan arrebataadamente, pero sin quitarse el nasobuco. Danzan besándose.

Marcelo entra. Está en la zona libre. Deja los paquetes. Se lava las manos. Ellos no lo sienten, están extasiados en el beso.

Pausa. Busca a Amalia en su zona. Estornuda. Descubre a Felipe y Amalia besándose.

MARCELO. ¿Y esto qué es? ¿Qué hace Felipe aquí?

FELIPE. Usamos el nasobuco, Marcelo.

MARCELO. Es lo mismo, imbécil.

FELIPE. No me llames imbécil.

MARCELO. ¿Qué haces aquí? ¿Por qué lo dejaste entrar? ¿Por qué lo hiciste, Amalia?

FELIPE. No estoy enfermo, Marcelo.

MARCELO. ¿Qué sabes, muchacho?

AMALIA. Llegó de pronto. No le iba a decir que se fuera.

FELIPE. No me siento nada.

AMALIA. Le expliqué que eso no importa: cualquiera puede estar enfermo. (*Pausa. Transición.*) La culpa es mía. Fui quien lo llamó. Quería ensayar con él. Extraño ensayar con otros, extraño bailar. No soporto este encierro, no soporto que no pueda verlo, ni ver a mi mamá. Quería verlo. Lo llamé. Me ahogas, me ahogan. Estoy ahogada. Quiero salir, salir. Salir.

MARCELO. Te callas. Eres una irresponsable.

AMALIA. No lo soy. No puedo seguir aquí adentro.

MARCELO. Sabes cuál es el protocolo de esta casa, Amalia. Sabes dónde está tu madre, arriesgando su vida, y lo único que necesita es que los demás se cuiden. Nosotros en esta casa, y la gente en la suya. Cuando no haya enfermos, tu mamá no estará en riesgo, ni los que están en los hospitales. Sabes lo que prometimos. Lo que me prometiste, Amalia.

FELIPE. Usted viene de la calle.

MARCELO. Por necesidad. No quiero estar en la calle, en esa cola, entre esa gente. Tengo que resolver los problemas de esta casa porque soy el responsable de su subsistencia, y de esa niña. Y ese es mi problema, Felipe. Aléjate de Amalia. No te quiero aquí, Felipe.

FELIPE. No se preocupe, Marcelo. De verdad. Me siento muy bien. No tengo ni catarro. Entreno todos los días en el techo de la casa. Hago ejercicios. La gente me aplaude. No tengo falta de aire.

MARCELO. No imaginas nada, muchacho. Cualquiera puede estar enfermo. Cualquiera puede contaminarte. Y el contagio crece. Crece. Anda, márchate.

Felipe toma la bolsa de la comida, se despide de Amalia con la mano y sale lentamente, se escurre.

MARCELO. ¿Por qué me hiciste esto, Amalia?

AMALIA. Lo siento, papá. Lo siento. De verdad que lo siento. No lo siento. Quería verlo. Estoy aburrida de ver a la gente solo por la ventana. Es mi novio, lo extraño. Y yo extraño a mi madre. Y la calle. Y la escuela.

MARCELO. Y yo extraño a tu madre.

AMALIA. La maltrataste, papá. Le dijiste que te ibas a pelear con ella.

MARCELO. Es mi mujer y mi vida. No sabes cuánto la amo. Y no podemos verla, Amalia. Quiero confiar en ti, Amalia, que seas responsable.

AMALIA. Lo soy.

MARCELO. Eso creía. *(Se lava las manos una y otra vez. Ansiosamente.)* ¿Cómo se te ocurrió besarlo? ¿Cómo, Amalia?

AMALIA. Fue él, pero con nasobuco. Y yo.

MARCELO. Es peor, Amalia. Peor.

AMALIA. Quiero volver a verlo, besarlo. Lo besaré. Muchas veces.

MARCELO. No puedes.

AMALIA. ¿Cuándo acabará esto? ¿Cuándo?

MARCELO. Todo está empezando, hija. Lo dije: nadie sabe cuánto se puede complicar nuestra vida. Nadie. Y tu mamá, allí: en la zona de riesgo.

AMALIA. *(Pausa.)* Papá, lo siento. ¿Lo siento? Quiero volver a la escuela, quiero salir a la calle, quiero ver a mis amigos, a mis maestras, a Felipe. Quiero escuchar los aplausos de un teatro, el olor de un teatro. No puede ser que nos esté ocurriendo algo así. Odio al coronavirus. Lo odio. Lo odio.

Escena 12 Purificación

Luz azul. Fernanda entra a la zona de desinfección.

FERNANDA. *(Está agotada, tiene la marca de la mascarilla en el rostro. Le falta el aire.)* No me pasa nada. Es el asma, que una vez tuve. Una vez. No puede volver. Una vez, cuando era niña. No soy asmática, dejé de serlo. No soy asmática. Es el miedo. Es eso. Tengo que salir sana. Todos tenemos que salir sanos, es un equipo. Si uno de nosotros se enferma, los otros pierden confianza. Cumpló cuarenta años el treinta de abril. Cuarenta años, y acabo la cuarentena en el centro de aislamiento. Quiero ver a mi familia. Dicen que me esperan para celebrarlo. Espero que Marcelo haya cambiado de idea. No será un cumpleaños como otros, pero será inolvidable. No es asma. No es asma.

No.

No.

Tiempo.

¿Otro paciente positivo, jefe? ¿Trajeron otro más? ¿Hombre o mujer, jefe? ¿Edad? ¿De dónde es? ¿Cómo? ¿De dónde? Nombre, apellidos. ¿Joven o viejo? Joven. Ese nombre, ese apellido. ¿Cuándo va a acabar esto?

Vuelvo a la sala. Enseguída. No almorzaré. No tengo hambre. De acuerdo: almuerzo algo. *(Alguien le trae algo de comer. Come.)* Paciencia, Fernanda. Extraño las recetas de Marcelo. Me busqué de marido al mejor cocinero de este país. Esta comida sabe a rayos. *(Deja de comer. Alguien se lleva el plato.)* ¿Otro, jefe? ¿Otro más? ¿Mujer u hombre? ¿Edad? Una anciana. ¿Cómo fue eso? ¿Dónde lo cogió? ¿Por qué no la cuidaron? Otro.

La gente no aprende. No aprende. No se cuidan. Y mientras no se cuiden, no descansaremos. Me

relajo, sicólogo. Me relajo. Tienen que aislarse, encerrarse en sus casas. Es lo que tienen que hacer, obligar a hacerlo. Es hora de tomar medidas más drásticas. Es lo que creo. Más drásticas. No soy extremista. Eso me dice mi marido. Y Hugo. Y todos. ¿Estoy equivocada? Soy una profesional. Hay que parar el virus. Y el virus persiste, como si tuviéramos que adaptarnos a él. ¿Y se parará si no extremamos las medidas? ¿Podremos con él? ¿Y si nos aplasta? ¿Nos desaparece de la faz de la tierra? ¿Cuándo será el fin? ¿Cuándo?

Soy positiva, psicológicamente, aclaro. Positiva. Muy positiva. Olvídalo. Uno tiene sus días. ¿Quieres hacerme el chiste que me contaste el otro día, jefe? Dale. Es muy gracioso. Quizás me relaje. *(Ríe.)* Es muy simpático. *(Ríe a carcajadas.)* Me relajo. *(Sigue riendo. Pausa. Transición. Música para bailar. Bailan. Pausa. Cesa la música. Transición. Suena la alarma del reloj.)*

¿Qué día es hoy? ¿De día o de noche? Martes. Madrugada.

Ese nombre, el paciente de la cama 3, el nuevo. ¿Lo viste, Ania? *(Toma la cartilla.)* Lo sabía. Sabía que había escuchado ese nombre, esos apellidos. No puede ser. No puede ser. Es otro. Quiero equivocarme. Quiero. Preparada para entrar en combate. ¿Preparados? *(Entra a la zona roja.)*

Luz roja potente. Música.

Fernanda se acerca adonde está el paciente, que se encuentra de espaldas. Ella se acerca lentamente, contenida, con miedo. Se detiene.

FERNANDA. *(Lo llama.)* Felipe...

FELIPE. Soy yo. *(La mira extrañado, sin reconocerla tras la máscara. Fernanda se le acerca. Él lee en el traje.)* Fernanda. ¿Eres Fernanda? No la conocí con esa máscara y ese traje. Soy yo, Felipe.

FERNANDA. Lo imaginaba. ¿Qué tú haces aquí, muchacho? ¿Cómo fue? ¿Cómo te sientes? *(Reacciona.)* ¿Quiénes son tus contactos? ¿Viste en algún momento a Amalia? *(Siente que desfallece. Se sostiene para no caer. Se siente agitada, asmática.)*

FELIPE. No, no. No. No la he visto.

FERNANDA. ¿Seguro? No mientas, Felipe, porque es peor para ella. Puede ser muy peligroso. No debías haberla visto, pero ¿la viste en algún momento?

FELIPE. No.

FERNANDA. ¿No?

FELIPE. Le dije que no.

FERNANDA. *(Se vuelve para Ania.)* Es Felipe, Ania. Es el novio de mi hija. ¿Puedes atenderlo? Necesito que lo atiendas.

FELIPE. No se vaya, Fernanda. No quiero estar solo, Fernanda.

FERNANDA. Ania te atenderá.

FELIPE. No me siento nada, pero me hicieron la prueba y dio positivo.

FERNANDA. *(Apartada de él)* Si viste a Amalia, tienes que decirlo, Felipe. Si ella está en tus contactos, tienes que decirlo. Esto no es un juego, muchacho. Mientras más rápido se sepa, mejor será para ella. Responde.

FELIPE. *(Pausa larga.)* Nos vimos.

FERNANDA. ¿Y lo dijiste? *(Felipe no responde.)* Responde: ¿la pusiste entre tus contactos?

FELIPE. *(Pausa larga.)* No.

FERNANDA. *(Transición.)* Jefe, necesito una pausa. Una breve pausa. Necesito llamar a mi casa. Ania, por favor.

Necesito... Tengo que salir, me ahogo.

FELIPE. Lo siento, Fernanda. Fui yo, pero no fui yo. Soy el contacto de otro contacto. Y ese contacto es contacto de otro, que es contacto de otro. No parecía enfermo, ni yo, ni los otros contactos. Los otros contactos son sospechosos; a uno ya le dio negativo, pero otros están esperando el resultado, y mi contacto no se sabe quién es. Lo cierto es que todos en mi casa son sospechosos y están reclusos: mi mamá, mi papá, mi hermana, mi abuela.

FERNANDA. *(Se aparta aún más.)* Mi familia, mi familia es sospechosa. ¿Cómo que tal vez no, jefe? Es. Es sospechosa. Sospechosa. Necesito salir un instante, jefe. Deseo estar sola. Quisiera volver a mi casa. Ya sé que no puedo moverme de este lugar, Ania. Ya sé que tengo que soportar en este lugar, jefe. ¿Y qué hago? Ni siquiera puedo abrazarlos a ustedes. Aguantar. Aguantar. *(Pausa en la que los saluda con el codo.)* ¿Cómo? ¿Cómo dejaron entrar a Felipe? ¿Cómo?

FELIPE. Yo creía que no la iba a enfermar. Yo creía. Es lo menos que quería. ¿Y si da positivo? Es posible que no lo sea, yo solo la besé. Solo eso. Con nasobuco. No debe pasarle nada, ¿verdad?

Fernanda sale. Pasa a la zona de desinfección.

FERNANDA. Inocente. Ingenuo. Imbécil.

Pausa.

FELIPE. No se vayan. No cierren la puerta. Fernanda, abre la puerta. Hay mucho calor. Es un infierno. No quiero estar aquí encerrado. No puedo. No puedo. Abran. Abran esta puerta.

¿Cuándo van a volver?

Tiempo

¿Por qué se demoran tanto?

Tiempo

Regrese, enfermera.

Acabe de abrir la jodida puerta...

Se escucha el sonido de una ambulancia.

Las luces intermitentes de una ambulancia.

Pausa 6 Chistes pandémicos

FRANCESCO. «¿Qué debe hacerse en caso de quedarse dormido y tragarse el nasobuco?», pregunto a mi hermano en Bérgamo.

«Despertó y despertó, muchas veces despertó y el coronavirus aún estaba allí», le digo a Monterroso.

Escena 13 Contactos

Marcelo y Amalia. Una especialista con protección les toma las muestras. Están en sus respectivas áreas, separados.

AMALIA. ¿Y si somos positivos? *(Marcelo no responde.)* ¿Y si lo somos, papá?

MARCELO. Tu mamá irá a la cuarentena. Llegará a casa y estará sola en su cumpleaños. No la esperaremos, Amalia. No habrá aplausos, carteles de recibimiento, no habrá quei, no bailarás. No habrá una receta del chef Marcelo. Nada.

Nada. Silencio en la casa. Y la enfermera estará sola. *(Suena el móvil: la sirena de una ambulancia. Lo toma. Se demora en contestar.)* Lo siento, Fernanda. De nuevo te digo que lo siento. Una, dos veces, pero no soy culpable. Hice lo que me pediste. Ella hizo lo que se le exigió. Son muchachos, Fernanda. No lo pensaron. Deseaban besarse. ¿Cómo controlarse?

FERNANDA. Tenían que controlarse. Hay que controlarse.

MARCELO. Para ti es muy fácil, que te fuiste a ayudar a otros y me dejaste en la casa, cuidándola; pero son muchas las responsabilidades cuando uno está solo en casa.

FERNANDA. ¿Me recriminas que esté en la zona roja?

MARCELO. ¿No me culpas de seamos contactos de un positivo? No pude evitarlo, Fernanda. ¿Cómo iba a lograrlo? No imaginas lo que sucede en la calle. Si hubieras estado con nosotros, quizás no hubiera pasado.

FERNANDA. Si estuvieras aquí adentro durante doce días. Lo apunté porque se me olvida, porque pasan las horas luchando con los enfermos. Si vieras lo complejo que es esta enfermedad, si lo percibieras, des-

de que entran a la zona roja. Si supieras el peligro que trae, la incertidumbre que trae en los pacientes y en nosotros: hay que ser muy fuerte, resistente, hay que gustarle mucho la profesión. ¿Cuáles de los que entran se podrán graves, críticos o morirán? ¿A cuáles se les dará el alta? Los medicamentos son muy fuertes. Dan fiebre, dolor de cabeza. Dosis y dosis. Es una experiencia única, que destruye y fortalece. Nos exigen, y nos exigimos; pero te aseguro que lo único válido es cuidarse, Marcelo. No llegar jamás aquí, a la zona amarilla. No traspasar los límites hacia la roja. Por eso es que estoy aquí, para salvar vidas.

MARCELO. ¿Te falta el aire?

FERNANDA. Es el cloro.

MARCELO. ¿Volvió el asma?

FERNANDA. Estoy bien. Bien.

MARCELO. ¿Volvió el asma?

FERNANDA. Estoy muy bien de salud. Me preocupan ustedes. Solo espero que sean negativos. (*Pausa. Transición. Quiere llorar, pero se contiene.*) Y lo serán. Solo eso espero. Solo eso espero. Tienen que serlo. Lo siento, Marcelo. Discúlpame. Estoy muy alterada. ¿Aún piensas pelearme contigo? Los amo. (*Cuelga. Suena el móvil: Resistiré. No se decide a tomarlo, pero lo hace al fin.*)

AMALIA. ¿No vas a hablar conmigo?

FERNANDA. Voy a hablar contigo, Amalia. Ya hablé con tu padre. Debo volver a la zona roja, ahora, a cuidar al novio de mi hija. Último día. Es mi último día en la zona roja.

AMALIA. (*Lo dice con duda, miedo, sentido de culpa.*) Debes estar feliz.

FERNANDA. ¿Feliz? Quisiera dejar esa sala vacía, quisiera que no pasen muchos a la sala de terapia intensiva. Quisiera que todos fueran altas, quisiera que no muriera nadie más. Quisiera que no ingresara uno más, pero sucederá, por ahora. Seguirá y seguirá, no se sabe hasta cuándo. La incertidumbre del paciente positivo. Las altas y los graves, los críticos. Las muertes. Quisiera que apareciera un medicamento, una vacuna que acabe con la pandemia. Urgente.

AMALIA. Lo siento, mamá.

FERNANDA. Un error cuesta caro, Amalia. Pero no importa, aquí tienes a tu madre, la enfermera. Puedes contar conmigo, siempre. Mañana debo pasar a la cuarentena con todo el equipo médico, mis amigos, mis hermanos en estas salas en que no pasa el tiempo. Espero que ninguno de nosotros se haya contaminado. Hemos trabajado duro para eso. Nos harán pruebas. Espero que todo salga bien. Y espero que todo salga bien para ustedes, Amalia. Eso espero.

AMALIA. Solo quería ver a Felipe. Y bailar con él, como si fuera la escuela, un teatro. Un beso, darle un beso, mamá. Lo necesitaba. Un beso. Un beso.

Fernanda le tira un beso, virtual, y llora contenida, luego abruptamente.

Escena 14

La familia y los aplausos

Video-mensaje performático de Francesco desde Bérgamo.

FRANCESCO. Aplauzo cada noche a los médicos, al personal de apoyo y a los bomberos. Aplauzo a mi amigo enfermero Martín Hidalgo. (*Aplauze.*) Y aplauzo a la enfermera Fernanda. (*Aplauze.*) Y aplauzo a los que salen de alta, a los que son salvados por esos médicos y enfermeras. (*Aplauze.*) Aplauzo a todos en el mundo. Somos una misma cosa, Marcelo. Una humanidad atacada que espera salvarse de algo que los destruye sin que lo veamos, que impide que vivamos una vida normal, como siempre, que impide que vivamos juntos, unidos, pegados, cuerpo con cuerpo. (*Aplauze.*)

Estoy con mi familia, hace mucho tiempo no estaba con mi familia. Durante años siempre estuve lejos y, por lo tanto, aplauzo y brindo por eso. Estoy en la casa, donde nací y me crié en Bérgamo. Es extraño. Siento una inmensa tristeza por no poder salir a la calle, ver a los otros, porque no hay nadie

en las calles, y los que están se guarecen tras los nasobucos. Pero también estoy feliz de estar con los míos, de sentirlos tan cerca, como nunca. La familia, como siempre fuimos los Mugnari. Reunidos en casa, inventando para no aburrirnos y olvidar las muertes, para olvidar ese halo que viene del peligro que asedia y puede llegar en cualquier instante.

Nuestra familia riendo, jugando, bebiendo, soñando, Marcelo. Si no llega a ser por la pandemia, no hubiera regresado a Bérgamo. ¿Seremos iguales cuando acabe todo? ¿O seremos como siempre: egoístas, destructivos, autodestructivos? Algo positivo tiene que nacer de la tragedia. ¿O es que no vamos a aprender nada?

¿Y ustedes cómo están? Necesito saber de ustedes.

Yo aplaudo a los que nos han ayudado a vivir.

Y brindo por la vida.

Se sirve una copa de vino.

Se escucha un aplauso intenso.

En pantalla: fragmento de video del fin de la cuarentena en Italia.

Escena final

¿Cuarentena?

Fernanda se quita la máscara protectora, el traje protector, los zapatos protectores, solo le queda un nasobuco naranja, como un sol. Está vestida sin uniforme, con jean y blusa, con zapatillas. Está parada en el centro del escenario.

FERNANDA. Salgo por primera vez del hospital después de quince días. Me han hecho la prueba y he dado negativo. Todo el equipo ha dado negativo. Otro equipo nos ha relevado. Vamos a un centro de aislamiento durante otros quince días, y entonces volveré a casa. Podría estar tranquila, pero llevo a los pacientes conmigo, en la cabeza, los que salieron de alta, el que falleció, los que aún siguen ahí y quizás salgan: Felipe, Sonia, Iluminada, Carmelo. Espero la llamada de mi familia. Nos despiden en la plaza del hospital, nos han aplaudido los pacientes, pero solo espero la llamada de Marcelo o de Amalia. Acaben de llamar, acaben. Ahora aplauden nuestros colegas, nos aplaudimos en la plaza. Montamos en un ómnibus que se aleja cada vez más del hospital. El mar, avanzamos junto al mar, y hacia el horizonte. ¿Por qué no llaman? ¿Por qué no responden?

¿Por qué?

El ómnibus sigue avanzando. El mar nos rodea, nos absorbe. Los demás ríen, pero yo solo espero una llamada o que acaben de responderme. En el mar no hay nadie, ni barcos, ni botes, ni gente; tampoco en el cielo hay aviones. Solo aves que pasan, libres, ajenas. Y yo solo espero una llamada.

El ómnibus llega. Nos bajamos. Alguien nos aplaude, pero yo no escucho. Solo me importa una respuesta, rápido. Y entonces suena el timbre del móvil, es él. Es él, digo. Los colegas esperan la respuesta. Separados a un metro esperan. ¿Negativo o positivo?

Silencio, el más intenso y largo.

Responde, Marcelo. Acaba de responder.

Luz y música.

O silencio: fuerte, potente.

Versalles, Matanzas.

23 de abril de 2020.

Cuarta reescritura

Libreto
119

EL ALMUERZO
DE LA ABUELA

BLANCA FELIPE RIVERO



Blanca Felipe Rivero (La Habana, 1963) Dramaturga, investigadora, guionista y crítica teatral. Licenciada en Teatrología -Dramaturgia (1985), Diplomada en Teatro para niños y de títeres (1999-2000) por la Universidad de las Artes en Cuba, master en Procesos Formativos en la Enseñanza de las Artes. Miembro de la UNEAC desde 1996. Asesora teatral de Los Cuenteros(1989 hasta la fecha) y Teatro Paquelé (2016 hasta la fecha); durante siete años de Teatro La Proa (2009-2016), así como asesora de televisión en Canal Habana desde el 2017. Vice presidenta del Centro Cubano de la UNIMA y en el anterior mandato como Tesorera. Profesora y Presidenta de la Cátedra Honorífica Freddy Artiles de la Facultad de Arte Teatral del Instituto Superior de Arte que se ocupa del teatro para niños y de títeres. Actual asesora de los Estudios de Animación de Cubavisión. Su labor crítica e investigativa ha estado presente en disímiles foros y eventos teóricos de certámenes nacionales. En 2014 le fue entregada la Distinción por la Cultura Nacional.

Sus textos teatrales *Romelio y Juliana* (2003), *Beatriz y los papás malvas* (2004), *La cenicienta alada* (2005-6), *Aventuras con el televisor* (2009), versión de Gianni Rodari en coautoría con Erduyn Maza, *Ventana de estrellas* (2010), *Cosas de amigos* (2012), *¡!!A las tres de una vez!!!* (2014), *Historias que vuelan dentro* (2015), *Fábulas en mi mochila* (programa de TV infantil 2015-19) y *Fábulas de papel* (serie de animados 2020) han llegado a escena por el teatro profesional y amateur por todo el país, y han sido publicados en distinguidas revistas culturales. Entre sus libros se encuentran *Ventana de estrellas* (Editorial Gente Nueva, 2014) y la trilogía *Historias que vuelan dentro* (Ediciones Alarcos, 2016).

EL ALMUERZO DE LA ABUELA

BLANCA FELIPE RIVERO

*A Eduard, Estefany y Blanca Estrella,
niños que alimentan mi esperanza en tiempos tan tristes.*

LOS PERSONAJES

MÍA, niña de diez años

ABUELA de Mía

MAMÁ de Mía

Se utilizan fragmentos del poeta cubano Alexis Díaz-Pimienta en *De cómo Chamaquili juega con las palabras y siempre gana*. También se referencia a los grandes dramaturgos argentinos Javier Villafaña y Roberto Espina con *Chímpete Chámpata* y *El propietario*, así como a nuestro títere nacional Pelusín del Monte y Pérez del Corcho, de la dramaturga cubana Dora Alonso. Todos, clásicos del teatro de títeres latinoamericano y mundial.

Es media mañana en el cuarto de la abuela. Ella, aún con ropa de dormir, está recostada a un gran almohadón al espaldar de la cama. Una mesita de noche con una lámpara artesanal alumbrá tenuemente en ámbar esas figuras, que son un abrazo entre dos personas, una blanca y otra negra; también ilumina parte del rostro de la abuela. Hay un títere colgado en la pared, una ventana cercana de esas de dos alas y unos cajones medio abiertos donde se ven títeres colocados con cuidado.

MÍA. *(Asomándose despacio a la puerta del cuarto. Llama en susurro.)* Abuela, ¿estás dormida? *(Entra en puntillas y revisa con la mirada. Registra los cajones, que al parecer la abuela ha sacado del closet.)* Ji ji ji. *(Se acerca a la cara de la abuela, que duerme con la cabeza de un lado.)* Abuela, ¿sacaste los cajones de los títeres?

ABUELA. *(Abre los ojos lentamente.)* ¿Cómo?

MÍA. ¿Que si sacaste los títeres tuyos? *(Mía abre la ventana y entra el sol. Es la segunda planta de un edificio en un vecindario cualquiera.)* Yo quiero que me hagas la escena...

ABUELA. No, ellos están dormidos. Cierra esa ventana.

MÍA. El sol está lindísimo, hay un airecito rico y el cielo es azulito azulito.

La abuela cierra los ojos nuevamente y pone la cabeza del otro lado.

MÍA. Me estás diciendo mentiras porque tú me enseñaste que los títeres no duermen, están siempre esperando las manos y el alma de un titiritero para salir y hacer lo que quieren.

ABUELA. *(Persuasiva.)* Cierra la ventana, Mía.

MÍA. Te voy a cantar una canción, con la luz del sol, para que me veas radiante como te gusta y te voy a dar masaje... *(bajito, juguetona)* en la calva.

ABUELA. *(Sonríe sin abrir los ojos.)* ¡Qué chiquita!

Mía se coloca con dificultad detrás de la abuela, la acomoda y ella se deja llevar. Le desarma el pelo y le da masajes con los dedos al cuero cabelludo de la abuela mientras canta.

MÍA. Mi niño quiere la luna:

me pide la luna llena
que, redonda como un globo,
flota sobre la arboleda...

(Se detiene.) Abuela, ¿por qué no tienes pelo en el medio de la cabeza? Yo no sabía que las mujeres también se ponen calvas.

ABUELA. Es que yo tengo problemas de tiroides y hubo un tiempo en que se me cayó el pelo y ya nunca más me salió.

MÍA. ¿Igual que tía Hilde y Oralla?

ABUELA. Anjá. Al parecer es una herencia.

MÍA. Abue, si yo lo heredo de ti, no me importa, ¿sabes?

ABUELA. *(Asintiendo.)* Hum.

MÍA. *(Canta.)* Para que ría mi niño
y cante feliz con ella,
al penacho de una palma
sube esa noche a cogerla...

(Se detiene.) ¡Ya! Quiero jugar a las casitas. Ahora vengo.

Mía sale y entra con una jaba de juguetes y dos vasos con jugo.

MÍA. Este es para ti y este para mí. Para jugar, primero hay que tomarse todo el jugo.

ABUELA. No lo quiero.

MÍA. Así no se vale porque entonces no podemos jugar. *(Mía coloca los jugos en la mesita y se sube a la cama.)*
Hay que recogerte las pelusas, abu, porque pareces una bruja. ¡¡¡Huuuuuuuuuu!!!

ABUELA. Es que no puedo tragarlo. ¿Entiendes, mi niña?

MÍA. Entonces mira cómo lo hago yo. *(Toma un sorbo y traga.)* ¿Viste? Ahora tú.

ABUELA. No, **MÍA.** Tómatelo tú.

MÍA. Anjá. *(Se toma los dos jugos de un tirón.)* ¡Mira, abu, cómo me creció la barriga! *(Le toma la mano.)* Tócamela.
Esto tiene que ser un secreto porque mi mamá se molesta. *(Mía coge un almohadón y se recuesta al lado de la abuela imitándola.)* Abuela.

ABUELA. Dime.

MÍA. Voy a escribir el mensaje del cohete de hoy. Es como la botella que se tira al mar, igual que en las películas de piratas y las películas románticas. Ahora el cielo y las calles son como el mar y las casas son barcos.
(Mía toma una hoja y, jugueterona, escribe con intriga. Hace un cohete con el papel, se levanta, lo lanza por la ventana y con satisfacción lo mira alejarse.) No insistas, que no voy a decirte lo que escribí. Deja la curiosidad.

ABUELA. Yo no he preguntado.

MÍA. Por si acaso, porque tú eres un poco saliíta del plato. *(De un salto.)* ¿Vamos a jugar a Pelusín del Monte? Abuela Pirula, ¿quieres que te diga los chismecitos del barrio? *(Busca en los cajones y coge unos anteojos.)* A ver, por allí tenemos a María Teresa dándole la comida a Stefany en la ventana. Ji ji ji, Stefany abre las ventanas y Teresa las cierra peleando así *(gesticula)*, ji ji ji. *(Huele profundamente.)* ¡Qué olorcito a ajiaco criollo viene de casa de Carmen! Abuela, ¿es la hora de al-mor-zar? Aclaro que no lo digo para que almuerces, eso lo dice Pelusa Pérez del Corcho.

ABUELA. ¿Tú no estabas llena con el jugo?

MÍA. *(Simulando.)* ¡Es que me encanta el ajiaco! *(Jugando a representar.)* Siguiendo el recorrido barrial, informamos que Emelina mira por la ventanita chiquita de la puerta y nada más se le ven los ojos, porque tiene puesto el jucu jucu dentro de su casa, ji ji ji. ¡Emelina es un ejemplo para la comunidad!

ABUELA. Se dice nasobuco.

MÍA. No soy yo, es Pelusa la que habla.

ABUELA. ¡Perdón!

MÍA. Por allá, señora Pirula, le cuento que se escucha la música de casa de Luisa, que canta con toda la garganta y el tímpano clarito clarito. *(La abuela se ríe del disparate.)* También, desde aquí, vemos a Kike recogiendo las hojas de aguacate y mango con el palito del pinchito, las pincha una por una y las hecha en un saquito. Yunier el pesao y su hermano Paquito juegan fútbol en el patio de su casa. Paquito está con la pelota entre los pies, la lleva a un lado y a otro, se acerca, se acerca... pateo fuerte y ¡¡¡gooooooool de Paquito!!! *(Pausita.)* Reporta Pelusa Patasusa y no Patasucia. ¡Se me queda una noticia estelar! La tía Betty pinta hoy la cocina de su casa de verde limón. *(Deja de jugar.)* ¡Ahhhhh! Allá va Cualquierita caminando por la acera sin nasobuco y con la botellita en el bolsillo, y Mario le grita que se vaya para su casa y no hace caso.

ABUELA. Cualquierita no, que él tiene su nombre. Recuerda que no se dicen nombres.

MÍA. Pero no se lo puse yo.

ABUELA. No importa, no tienes que repetir lo que otro hace mal.

MÍA. ¡¡¡Viva!!! Habló abuela Pirula Pirulete con pequitas en el cachete, protestando entusiasmada por culpa de los nombres.

ABUELA. La que tiene pequitas eres tú.

MÍA. Y tú.

ABUELA. Yo las tengo de vejez, ji ji ji.

MÍA. Y yo las tengo por ti.

Abuela, si tú me dejas
arreglar esta cuestión,
te juro que sin borrón
hago una poesía nueva.

No sé si será algo buena...

ABUELA. (*Riendo.*) No creo que me interese.

MAMÁ. (*Se escucha su voz tras la puerta.*) Mía, ¿ya puedo entrar?

MÍA. (*Grita.*) No, mamá. (*A la abuela.*) Seguimos con los chismecitos peluseros cumbancheros del reparto La Cosquilla. La risa cura, señores y señoras. (*A la mamá.*) Yo te avisooooo.

ABUELA. No grites. ¿Qué se traen ustedes?

MÍA. Es una contraseña para que la vecina sepa que puede sacar la basura y después nos toca a nosotros, para mantener distancia por el virus.

ABUELA. ¡Qué cosas dices!

MÍA. ¡¡¡Ahhh!!! ¿No me crees? Abuela, oye a un vendedor de espejuelos y otro de haraganes y recogedores. ¿Qué hacen en la calle si estamos en cuarentena?

ABUELA. Imprudencias.

MÍA. No comer y estar todo el día acostada también es una imprudencia.

ABUELA. Mía, estás un poco atrevida. Ve a ver la televisión y déjame descansar. ¿No ha empezado tu clase todavía?

MÍA. Ya pasó y también hice toda la tarea. Y no cambies la conversación. Hace cinco días que estás descansando. Mi mamá y mi papá están hablando bajito por culpa de eso.

ABUELA. (*Preocupada.*) ¿Sí? Bha...

MÍA. Dicen que se llama depresión, igual que los ciclones.

ABUELA. Ellos no me mandan. Estoy muy vieja yo para que otros decidan por mí.

MÍA. Abuela, tú no te mandas ni yo tampoco. En eso somos iguales.

ABUELA. Ya lo veremos.

MÍA. ¿Quieres que te traiga tu móvil? Hace días que no lo ves. (*La abuela niega con la cabeza.*) ¿Vamos a jugar a los deseos?

ABUELA. Disculpa, mi niña, pero no tengo ganas.

MÍA. ¿Qué son las ganas, abuela?

ABUELA. La ilusión y la libertad de hacer algo que queremos mucho.

MÍA. ¿Y de dónde salen las ganas?

ABUELA. Del alma.

MÍA. Si el alma vuela, ¿entonces siempre podemos alcanzar las ganas?

ABUELA. Bueno, a veces.

MÍA. ¿Y las ganas son el presente o el futuro? Porque mis ganas, para ahora mismo, no tienen nada que ver con el alma.

ABUELA. ¿Y ese enredillo que has formado, Mía?

MÍA. Tienes la cara pálida, luces rara, me dices que tus títeres duermen, pero yo estoy sospechando que están enfermos, igual que su dueña.

ABUELA. ¿Quién dice que estoy enferma?

MÍA. ¿Por qué no me hablas claro, abuela? ¿A qué le tienes miedo? Tú siempre fuiste valiente.

ABUELA. Tengo las alas cortadas.

MÍA. Tú me enseñaste que lo importante da miedo y se alivia si lo enfrentamos.

ABUELA. Se cerraron los teatros y la gente apenas puede encontrarse. ¿Qué será del público, Mía? ¿De esas personas que vienen con la curiosidad de descubrir la escena, del silencio de ese momento mágico antes de empezar la función, de los títeres que esperan en sus puestos para ser animados? ¿Cuándo se curará el mundo de ese virus tan malo para estar juntos de nuevo?

MÍA. ¿Cómo hablas así, abuela?! Si tus ganas siempre son lindas y muy entretenidas. No lo ves porque no quieres porque los artistas cantan desde sus casas, tocan instrumentos en los balcones como una orquesta gigante en el mundo entero, abuela. Todo regresará, como tus ganas buenas.

ABUELA. ¿Qué sabes tú, niña?

MÍA. Yo sí sé porque no soy bruta ni tan pequeña como me ves.

ABUELA. ¡Jum!

MÍA. Sé, por ejemplo, que el virus mata a los abuelitos. Que se muere gente en muchos países, que pueden morir tus amigos y mucha gente que tú quieres y eso da miedo.

ABUELA. (*Acaricia la cara de Mía.*) Disculpa, mi niña. No tengo derecho a preocuparte.

MÍA. Si el coronavirus ese entra por la casa y llega hasta ti, me engancho de una de tus piernas para que me lleve contigo. Nadie lo va a notar porque como estás tan gordita van a decir: «¡Qué pantorrillas más hermosas tiene esta abuelita! ¡Cómo come calabaza!». Y voy a estar contigo hasta que te den el alta.

ABUELA. Ji ji ji. ¡Eres tremenda, mi niña!

MÍA. Va y hasta aprendo enfermería y me pongo a inyectar a los pacientes y los médicos dirán: «¡Qué enfermera más inteligente y bondadosa!». Y yo les digo que lo aprendí de mi ABUELA. Pondremos el mensaje del cohete juntas, tú lo lanzas un día y yo otro, porque no pienso dejar de hacerlo. Saco mi banderita y busco la orientación del viento para que salga a lugares distintos. (*Pausita.*) ¡¡¡Ya sé!!! Escribirás lo que quieras decirles a los niños en los mensajes.

ABUELA. Pero no podremos ver sus caras ni oír sus comentarios y preguntas. No sabremos si les gustan. Mía, ni siquiera pueden tocar los cohetes ni leer los mensajes porque corren el riesgo de contagiarse.

MÍA. Si vuelan con las ganas del alma, los mensajes contarán historias que los niños leerán mientras los cohetes vuelan y chocan y caen.

ABUELA. ¡Miren qué cosa! Así que mi niña es poeta.

MÍA. Y en el aire las compongo.

¿No será la camiseta
la camisa de la seta?

¿No será la mariposa
una María que posa?

¿No será el caracol
la otra cara de la col?

¿No será la escalinata
una escalera de nata?

¿No serán las musarañas
las musas de las arañas?

Donde dije digo, digo Diego,
y gané el juego.

¿Viste, abu?!

ABUELA. ¿Yo?, sí, te quedó buenísimo, ji ji ji. Pero eso lo dice Chamaquili.

MÍA. Claro, de Alexis Díaz Pimienta, ABUELA. (*Pausita.*) Vengo enseguida.

Mía sale y vuelve cargando una mesita con un montón de papeles y un bolígrafo, también un platito con galletas. La coloca y ayuda a la abuela a sentarse.

ABUELA. ¿Y eso?

MÍA. Solo son cinco galletas flaquitas. Tú te comes una, yo la otra, y la otra tú, y así sucesivamente. A partes iguales, ¿verdad?

ABUELA. Verdad.

MÍA. Ahora, ¡a escribir mensajes! ¡Y a comer galletas!

Con música, la abuela comienza a escribir en los papeles y Mía hace los cohetes, la abuela se entusiasma progresivamente mientras come las galletas sin mirarlas. Mía da brincos de alegría leyendo los mensajes y construyendo cohetes. Así se hace poco a poco un bulfónico. Van juntas hacia la ventana y comienzan a lanzarlos.

MAMÁ. (*Tras la puerta.*) Mía, ¿por fin puedo entrar ya?

MÍA. Espérate un momentico, mamá, uno chiquitico.

Mientras lanzan los cohetes, la abuela y su nieta fabulan.

MÍA. ¡Los cohetes se hacen amigos!

ABUELA. ¡Se casan y tienen familia!

MÍA. ¡Bailan juntos chachachá!

ABUELA. ¡Se dan abrazos laaaaaargos!

MÍA. ¡Bailan a la rueda rueda!

ABUELA. Se bañan en la playa

MÍA. Van a los parques de diversión y después al zoológico.

La abuela y Mía ríen en complicidad.

MAMÁ. *(Se asoma al fin.)* ¡Pero, mamá! ¿Qué hacen? Nos van a poner multas por botar papeles en la calle.

MÍA. Son mensajes, mamá.

MAMÁ. *(Entrando al cuarto.)* Mamá, ¿vas a almorzar, verdad?

ABUELA. Chímpete.

MAMÁ. La sopa es con malanga, tiene pollo ripiado dentro y el gustico a ají cachucha como te gusta.

ABUELA. Chámpata.

MAMÁ. ¿Te la traigo entonces?

MÍA. Chímpete.

MAMÁ. ¡¡¡¿Mamá?!!!

ABUELA. Chámpata.

MAMÁ. *(Aliviada.)* Bueno, eso quiere decir que sí.

MÍA. ¡Ganéeeeeee! ¡Ganéeeeeee! ¡Soy una héroe!!! ¡Logré el almuerzo de la abuela!

ABUELA. *(Ríe.)* Todavía no me la como.

MÍA. ¿Pero te lo vas a comer todito? Como me dices tú.

ABUELA. *(Entusiasmada.)* Lo prometo.

La abuela se acomoda delante la mesita. Mía sale y entra caminando muy despacio, con dificultad, con un plato de sopa. La abuela lentamente se toma cucharada por cucharada. Mía va hacia los títeres, se calza de un lado a Pelusín del Monte y del otro un diablo rojo con cuernos. Pelusín juega a cachiporrear al diablo por todo el cuarto.

MÍA-PELUSÍN. Así que quieres destruirnos, malvado diablo con corona y todo.

DIABLO. No, yo solo quería pasear un poquito por aquí.

MÍA-PELUSÍN. Pues por aquí no se puede pasear.

MÍA-DIABLO. ¿Y por aquí?

PELUSÍN. Por aquí tampoco.

DIABLO. ¡Yo me quiero quedar en este lugar!

MÍA-PELUSÍN. Ni aquí ni en ningún lugar del mundo. ¿Me estás oyendo clarito, diablo malo? *(Dando cachiporrazos.)* Toma, toma, toma, toma, toma, toma.

Sobre esa imagen común, tranquila y de hogar, termina la función, acompañada de una música alegre y esperanzadora que inunda el cuarto de la abuela, bañado por el sol del Caribe. Mientras, se libra una batalla sin tregua contra el coronavirus Sars-CoV-2 en Cuba y el mundo.

FIN

En La Habana, Cuba,
durante los días de cuarentena por la pandemia del covid-19,
a finales de marzo de 2020.

UNA CASA QUE NO DESCANSA

ULISES RODRÍGUEZ FEBLES

ANTES DEL INICIO DE LA CUARENTENA LA CASA DE

la Memoria Escénica estaba trabajando en una serie de proyectos, que se conectan con los de otros creadores e instituciones, en un ciclo constante de intercambio y confrontación; mientras fomentamos un archivo, que es el del presente y el futuro de la escena, registrada, conservada, protegida y lista para ser difundida, a partir de las constantes donaciones, que lo han enriquecido de una manera ascendente y su registro sistemático por un equipo de especialistas, que incluye audiovisuales, fotos, archivo de voces, videos de lo que acontece y fondos bibliográficos y documentales.

Trabajábamos en el Catálogo de las Artes Escénicas, por los treinta años de la función del Consejo Provincial de Artes Escénicas de Matanzas en 1990, que conforma una historia de las artes escénicas, sus agrupaciones e instituciones, sus creadores: síntesis biográfica, currículo, localizadores, repertorios activos, ficha técnicas; eventos, espacios sistemáticos, publicaciones, reconocimientos que otorgamos, y una historia de la evolución, desde los noventa hasta el 2020, con fotos y otras informaciones. Es el más completo material realizado hasta el momento, que contribuye a la promoción, la programación, la comercialización y también a la historia del teatro, la danza y el circo matancero, y está listo para ser publicado y como multimedia.

Otro proyecto en el que trabajábamos —trabajamos— es el Banco de la Dramaturgia Cubana, auspiciado por la Casa de la Memoria Escénica y el Center Ollantay de Nueva York, y en el que se vinculan diversas editoriales, especialmente Tablas-Alarcos, el Archivo Digital de Teatro Cubano, así como los propios autores. La idea es proteger, conservar la dramaturgia cubana a partir de diversas estrategias. En esta pausa «sintomática» quedaron varias acciones proyectadas, eventos y paneles como el Festitaller Internacional de Teatro de Títeres, con sus espacios teóricos y de exposición, el Mayo Teatral, el evento Brene, que hacemos conjuntamente con la Uneac, el evento teórico Papalote por dentro, y El anaquel de investigación, auspiciado por nosotros y que por primera vez se iba a dedicar este año a la documentalística, incluida la radial, sobre la escena. Más tarde hicimos, por ejemplo, el panel

por los veinte años de la editorial Tablas-Alarcos que abordó, desde nuestra perspectiva y la de varios creadores matanceros, la intensa colaboración que hemos tenido desde el 2005, cuando celebramos de conjunto los 80 Estorinos e inauguramos la sala que lleva su nombre. En lo personal, que en mi caso muchas veces se vincula a la zona creativa, trabajábamos en una serie de investigaciones sobre la escena, la inauguración de dos nuevas piezas del Museo de la Dramaturgia Cubana, y la segunda obra de la trilogía relacionada con la música y los vínculos Cuba-México, que había comenzado con la colaboración de Conjuero Teatro y Casa de la Memoria con *Yo soy el rey del Mambo*, Beca EFITEATRO 2017 y que en esta etapa es «Danzón, una obra sobre ¿nuestro baile nacional?»

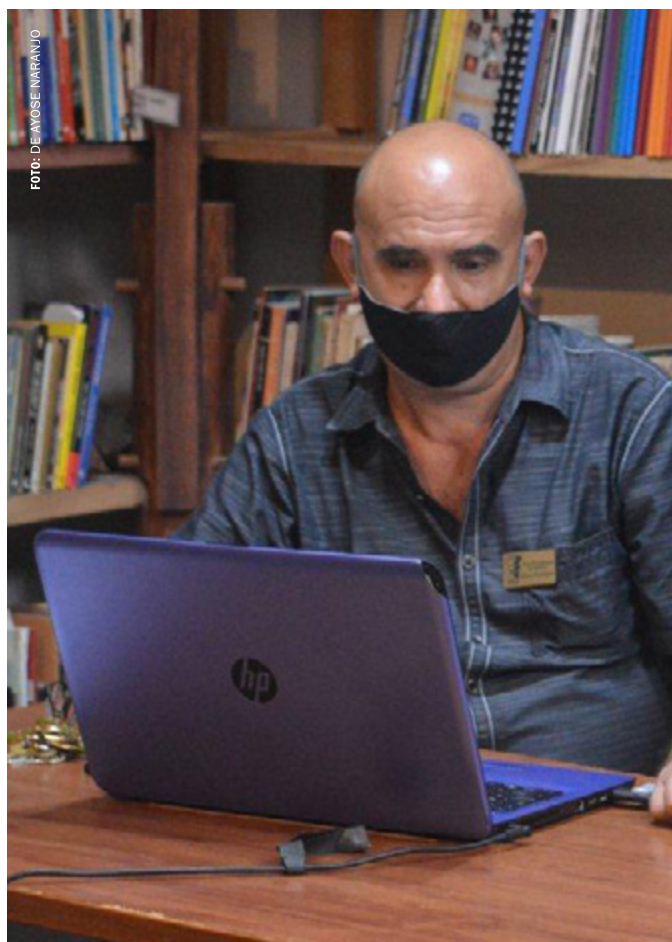


FOTO: DE WILSON MARRAJO

Ulises Rodríguez Febles y Norge Céspedes trabajan en el catálogo por los 30 años de CPAE de Matanzas

Sin embargo, un archivo no puede abandonarse e irse uno para la casa porque entonces se deteriora. A un archivo hay que mantenerle una serie de requerimientos para que sobreviva, por lo tanto esa es una de las cosas esenciales y prioritarias de esta etapa, acompañarlo como a un familiar: verificar su estado diario, fumigar, mantener la iluminación y ventilación adecuadas si queremos proteger el patrimonio. Un archivo acumula —al menos el de nosotros, que trabaja sobre el pasado, pero especialmente el presente— mucho material que crece y en el que siempre hay que trabajar, por lo tanto hemos combinado el trabajo a distancia y el de la permanencia en solitario, en archivo y biblioteca, de una manera planificada y segura, para cumplir el quédate en casa.

La pandemia nos ha propiciado tener un tiempo que a veces la dinámica de la vida (eventos, programación sistemática) de la Casa de la Memoria Escénica no nos permite, y es trabajar a profundidad en los archivos: escanear, clasificar, organizar, transcribir grabaciones que llegan a las miles de voces de creadores, de todas las esferas de la cultura cubana e internacional, editar los materiales audiovisuales. Es imposible que un trabajo de este tipo se detenga por una



pandemia. Nosotros, los archivistas, sabemos que el tiempo, la inercia, devora como las bacterias el legado histórico. Además, esta pausa de interacción física es perfecta para trabajar en algunos de los proyectos que he mencionado arriba, como la base de datos del banco de la Dramaturgia cubana o el catálogo, que es un trabajo que tiene que ser de equipo, y tampoco lo pueden hacer improvisados sino especialistas capacitados, algunos con el llamado doble vínculo, lo que ha afectado la evolución del trabajo, porque la pandemia los desapareció de los Recursos Humanos, que desconocen la práctica diaria de los que trabajan de verdad por preservar y difundir el patrimonio.

La página de Facebook Amigos de la Escena, que mostraba la vida activa de nuestro acontecer, sigue haciendo lo mismo, visualizando lo que se hace o lo que hemos hecho en veinticinco años, la historia de nuestra escena, la que guardamos y es nuestro deber defender. También he adelantado investigaciones, que forman parte de nuestra función y objetivos, porque la pausa ha tenido de positivo eso: más tranquilidad para contribuir a esas zonas del trabajo.

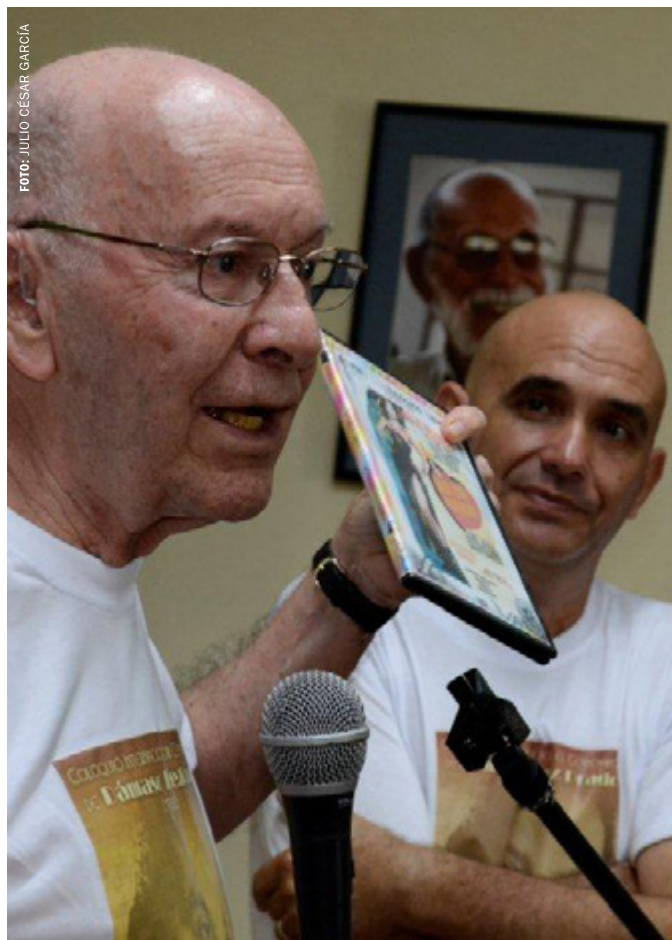
En lo creativo culminé el proyecto de «Danzón...» y una obra sobre la pandemia, que se titula *Cuarentena* y que finalicé el 23 de abril, Día del Idioma, porque me pongo retos así. La mezcla de todo eso, trabajo de archivos (para un año), escribir para Amigos de la Escena, dirigir —porque hay que seguir dirigiendo la Casa— investigar (sobre proyectos detenidos) y escribir esta obra pandémica que ya tiene un proyecto de puesta en escena, me mantienen entretenido. Dicen los psicólogos que esta es una fase de aprendizaje donde es importante sentirse útil, tener esperanza, estar claros de nuestro rol en la sociedad, aun en la fragilidad en la que nos sumerge la pandemia, y defenderlo en lo más profundo de ti, porque el horizonte vive en tu cerebro.

Ante el hecho de que se abran nuevamente los espacios públicos se nos hace necesario continuar con la utopía que se

llama Casa de la Memoria Escénica, que sigan vivas sus áreas, que la Biblioteca La selva oscura, que no llegó al año de su inauguración por esta situación, dinamice su existencia como lo ansiábamos, junto con el Museo de la Dramaturgia, que debe tener dos nuevas esculturas y las otras restauradas. Espero que vuelvan las actividades en la sala Estorino, las exposiciones en la galería La Vitrina y el Café reanude su existencia cultural y gastronómica. Quizás pueda concretar —en lo personal— otros proyectos creativos que la pandemia detuvo, como una residencia de escritura e investigación por tres meses, con un grupo de teatro latino en los Estados Unidos, y que se ha pospuesto para el 2021. También espero que se pueda trabajar en los procesos de creación o se estrene para el público «Cuarentena», con mis visiones de la pandemia. Añoro que salga a la luz *Criaturas de isla*, una antología de mi dramaturgia, publicada por Tablas-Alarcos, que ocurran otros estrenos planificados y continúe en escena lo que también el virus detuvo abruptamente, mi último estreno: *Desastre*. Una obra que si yo llego a saber, le cambio el título.

Por otra parte, el periodo de aislamiento físico y social ha cambiado la dinámica de nuestra vida, la relación con uno mismo y con los otros. En Matanzas se había logrado, por ejemplo, un circuito teatral con varias salas funcionando y espectáculos diversos. Al Teatro Sauto, que transformó la ciudad, la removi6 culturalmente, sacándola de su letargo, hay que echarlo a andar. Cuando todo acabe hay que hacerlo, que funcione arm6nicamente, hay que confiar en que el desgaste emocional, social y econ6mico no nos haya afectado demasiado, y que el ímpetu volcánico guardado por la reclusi6n no se frustre por factores pospandémicos. Estaremos reiniciándonos en una humanidad devastada. Y el teatro también estar6 examinándose, y las formas de ese consumo. Muchas cosas sucedieron. Hubo muchos que no se detuvieron, que encontraron otras formas para comunicarse con su p6blico, y dieron lecciones de creatividad, dejándonos un legado v6lido para ser utilizado en cualquier circunstancia. Este suceso, inédito, primero que todo dejar6 una herencia creativa, propio de la crisis. No creo que todo acabe pronto, pues seguir6 el virus en acecho y continuarán algunas restricciones. Entonces debemos pensar en c6mo adaptarnos, en c6mo comunicarnos con los otros, y tenderemos que hacerlo.

Cambiar6 la din6mica de los espect6culos, la relaci6n entre el p6blico (a un metro de distancia y con nasobuco) y entre el p6blico y la escena. Es duro decirlo, pero hay que sobrevivir y vencer, con imaginaci6n y protecci6n. A veces, cuando veo desde el edificio de enfrente a la gente que se para en los balcones para aplaudir, pienso que esa puede ser una alternativa. Abajo, en la plaza-calle, los actores, cuidando cierta distancia entre ellos, actúan para un nuevo p6blico, ese p6blico que es asaltado por la cotidianidad de la que hablan las experiencias de teatro callejero. Quizás los espacios abiertos adquieran una significaci6n, como las redes han sociabilizado la escena. No es lo mismo, pero nos ha mantenido vivos, creando. Quizás el teatro (en las salas) debe continuar con ciertas din6micas de distanciamiento, de los que actúan y de quienes los observan. Debemos pensarnos de otro modo, pero vivos, literal y metaf6ricamente. Es el arte de la sobrevivencia, al menos mientras no exista una vacuna que nos inmunice.



Iván Restrepo. Donaci6n de filmes de Perez Prado

ESTAR VIVOS ES UN PRIVILEGIO QUE ALGUNOS NO TUVIERON

RUBÉN DARIO SALAZAR

EN EL AÑO, MARZO ES UN MES MUY JOVEN, Y EN

términos de eventos teatrales nacionales e internacionales es una especie de llave que abre Cuba al mundo y el mundo a Cuba. El Festitaller Internacional de Títeres de Matanzas en abril, la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, por solo nombrar dos citas escénicas claves en nuestro panorama de las tablas, quedaron en el aire. En ambas tenía Teatro de Las Estaciones una activa participación, espectáculos, libros, exposiciones, conferencias... todo suspendido, inacabado abruptamente, entre otros proyectos dentro y fuera de la isla.

Ser líder de un equipo de trabajo artístico es lidiar con ideas, ansiedades, imágenes, problemas personales y colectivos, la sociedad afuera aconteciendo y entrando a la vez a nuestro salón de oficiar el teatro. En internet, Unicef propuso realizar actividades con niños y niñas para aprender desde casa, y mediante una querida amiga y su empuje a mi asombro ante lo que estaba sucediendo, apareció Pelusín del Monte, ese muñequito sobreviviente de todo, hasta de las pandemias, desde 1956 hasta la fecha. Él me dio la seña de lo que había que hacer e inicié la serie *Un minuto con Pelusín del Monte*, yo solo, con Zenén tomando las imágenes desde un teléfono celular, rescatando su historia y el vínculo con las demás artes en nombre de mi colectivo. Poco a poco y con los cuidados sanitarios necesarios, los demás actores y técnicos se fueron sumando, nos fuimos a una segunda temporada de la serie, con más minutos y extendimos nuestra actividad de las redes sociales a la televisión provincial y nacional. Nuevas obras e investigaciones hallaron su tiempo a todo lo ancho. Noventa días y algo más es demasiado. Hay que ejercitar el pensamiento si la práctica teatral merma o se hace difícil por la realidad imperante.

Las fechas de abrir los espacios públicos, y el teatro es un espacio público en esencia, son las más exigentes en una situación pandémica. Fuimos los primeros en cerrar y seguro seremos los últimos en abrir. Planes hay muchos, los detenidos y los que estaban por llegar, y en ello se incluyen los estrenos y la programación de giras nacionales e internacionales, publicaciones, materiales audiovisuales en pausa, organizar las temporadas mensuales interrumpidas en nuestra sede. Quien responde por una sede teatral asume una responsabilidad doble, la de la vida del colectivo dramático y la de la

sala de presentaciones, con personas que llaman, esperan y se interesan en qué va a pasar con las propuestas que cada fin de semana se sucedían allí. No procede la angustia y sí la inteligencia, la organización y la disciplina. Se piensa mucho en abrir, pero también hay que pensar en que se deben arreciar las medidas preventivas, necesarias en la convivencia con enfermedades contagiosas. Vivir se vuelve lo primordial.

Desde la aparición en la historia de las pandemias, pienso en la antigüedad y la peste de Justiniano en el Imperio Bizantino, la peste negra, la viruela, la gripe española, la gripe asiática, el VIH, la influenza de nuestros días. Nada ha sido igual después de trascender esos umbrales de terror, donde tantos seres humanos desaparecieron por millones. Tampoco lo será ahora. Algo se transformó y se seguirá transformando en nuestra sociedad, y el teatro existe dentro de ella, aportando a la historia sus saberes y esta al teatro. Miedo, recelo, osadía, soluciones nuevas, estrategias de sobrevivencia para seguir, todo eso vendrá y será parte de nuestra cotidianidad por un buen tiempo. Pero celebrarlo estar vivo, es un privilegio que algunos no tuvieron y dijeron adiós. De seguro muchos artistas fallecidos, por referirme a mis colegas en el planeta, dejaron obras inconclusas, montajes teatrales, ballets, películas, pinturas, composiciones musicales. Somos afortunados y eso no debiera constituirse en una crisis, sino devenir en una actitud optimista, prometedora de más y más desde nuestra profesión.

ASSITEJ Y LOS DESAFÍOS DE UN MUNDO NUEVO

IRENE BORGES LARA

ANTES DEL INICIO DE LA COVID-19, EL Centro Cubano de la Asociación Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes (Assitej) se preparaba para participar en el XX Congreso Mundial de la Assitej en la ciudad de Tokio, que tendría lugar en mayo de este año. Haríamos una exposición frente a los setentaicuatro países que integran nuestra Asociación, presentando la solicitud de convertirnos en los próximos anfitriones del XXI Congreso Mundial para el año 2023. Al ser aprobada nuestra propuesta, La Habana contaría, por segunda vez, con el privilegio de ser la única ciudad en la Región de América Latina y el Caribe donde se celebra un Congreso Mundial de la Asociación, y nos prepararíamos para una sucesión de encuentros artísticos que crearían las bases del próximo congreso. Es importante recordar, que el XI Congreso Mundial se realizó en nuestra capital en el año 1993, donde estuvo presente nuestro Comandante en Jefe Fidel Castro y fue organizado por Eddy Socorro, primer presidente de la Asociación desde su fundación en Cuba desde el año 1976 hasta 1994.

Debido a la postergación del XX Congreso Mundial de la Assitej, el Comité Ejecutivo Internacional convocó a una reunión especial de la Asamblea General vía *online*, entre los días 18 y 19 de mayo. La delegación cubana participó el lunes 18 de mayo en la sección correspondiente a los miembros de África, Europa y América, donde estuvieron presentes ciento cuarentaisiete integrantes de cuarentaicinco países. Estuvo integrada por Irene Borges Lara, Presidenta Nacional del Centro Cubano de la Assitej y Lillitsy Hernández Oliva, Vicepresidenta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas. La transmisión se realizó desde la Oficina Central del Consejo Nacional de

las Artes Escénicas en La Habana, con la colaboración de Vladimir Martínez, José Castro y el Vicepresidente del CNAE, Manuel Enrique Álvarez.

En la Asamblea General, la Presidenta Internacional, Ivette Hardie, agradeció a Cuba por acoger la sede del congreso en su próxima edición, así como por modificar la agenda del evento, que fue necesario posponer para 2024, teniendo en cuenta todos los cambios que ha suscitado la situación de la actual pandemia en el calendario de eventos de la Assitej. El orden se inició con una votación *online* para decidir la postergación de las elecciones del nuevo Comité Ejecutivo Internacional hasta marzo del 2021, fecha prevista para la realización del congreso en Tokio. Se continuó con la intervención de Kenjiro Otani, representante de la Assitej en Japón, que expuso las transformaciones que sufriría el congreso debido a su postergación, y le sucedieron los representantes de Serbia y Suecia, países candidatos para los encuentros artísticos que se desarrollarán entre los años 2021 y 2023.

Entre los principales planteamientos de los miembros estuvo repensar el futuro trabajo para niños y jóvenes, teniendo en cuenta la situación a la que estamos sometidos con la llegada de la pandemia y la reflexión de cómo los niños y jóvenes pueden transformarse en parte activa de las políticas culturales, garantizando el derecho de los mismos a diseñar y evaluar el impacto de estas desde su visión y necesidades.

El Centro Cubano de la Assitej tiene entre sus objetivos contribuir a la promoción y al intercambio entre las instituciones teatrales e individuos dedicados al teatro para niños y jóvenes, tanto dentro del país como a nivel regional e internacional; dedicar sus esfuerzos al desarrollo de la creación teatral, apreciación y disfrute estético; aproximar a los niños y jóvenes al arte teatral y colaborar a través del teatro como arte para construir un ser humano y una sociedad cada vez mejores, reconociendo los derechos de niños y jóvenes hacia experiencias artísticas especialmente diseñadas y creadas por ellos y para ellos.

Aunque las salas teatrales y las aulas deban permanecer cerradas y los creadores no podamos encontrarnos físicamente, es mucho lo que se puede generar desde la Assitej a través de los medios de comunicación. Las agrupaciones teatrales, los profesores de artes escénicas, los instructores e instituciones artísticas no detienen su labor. Muchos preparan sus próximos estrenos, construyen elementos esceno-

gráficos, investigan, preparan sus clases, comparten desde las redes sociales su trabajo, y otros han decidido ayudar directamente al personal médico y a los trabajadores sociales dando muestra de la valentía y del sacrificio que se requiere de nosotros en tiempos como este. Es por eso que Wilfredo Rodríguez, Secretario General de nuestro Centro, y el teatrólogo Juan Carlos Arencibia, junto al diseñador Mauricio Guerra, continúan con la realización mensual de nuestro boletín digital *Matiné*. Este boletín circula internacionalmente y promueve el análisis y la labor de los creadores, nos actualiza en las nuevas convocatorias y sobre el trabajo de Assitej a nivel mundial. Otro medio de promoción que mantenemos actualizado junto a la página de Facebook, es nuestro blog: assitej.cubava.cu, administrado por el actor y miembro de nuestro Centro, Nevalis Quintana.

Otra de nuestras misiones es el fomento de la circulación y el intercambio de obras, textos, y otra literatura pertinente al teatro para niños y jóvenes. Para esto abrimos la convocatoria Textos para compartir. A ella se unieron como colaboradores el Consejo de las Artes Escénicas y la Red Iberoamericana de Assitej. Convocamos a los dramaturgos a compartir sus textos por *email* entre los miembros. Estos textos se adjuntarán a la biblioteca digital del Centro Cubano de la Assitej, serán publicados en nuestro blog y podrán ser descargados en la sección Teatro de papel del portal cubaescena.cu. Después de realizada una selección, algunos de los textos podrán ser publicados en la sección Dramática Iberoamericana para la infancia y la juventud de la página del Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (Celcit).

Aunque nos estemos concentrando en la promoción y el intercambio de nuestros teatristas, se incrementa nuestra preocupación por la infancia que permanece en aislamiento social, lejos de la comunicación con otros niños, de la educación escolar y de una experiencia artística que lohaga superarse como ser humano. Es un desafío para Assitej encontrar otras alternativas que se acerquen a la infancia y que no necesite de las plataformas digitales, pues estas son de acceso imposible para muchos niños del planeta y de nuestro país.

Vencidos estos desafíos, cabe mencionar entre los ejemplos que conocemos la iniciativa de Nelson Álvarez, vicepresidente del Centro Cubano de la Assitej, que organiza junto a Radio Guamá un programa semanal para los niños y jóvenes. Este programa radial contará en cada emisión con el repertorio de Teatro Titirivida y con la actualización del quehacer de

nuestra Asociación. Junto a la colaboración de especialistas en psicología infantil, elaboramos un proyecto que busca diferentes vías para llegar a los hogares con la sugerencia de juegos teatrales y diferentes formas de creación artística con el objetivo de mejorar la salud psíquica y el contacto con las artes desde la familia.

Cuando llegue el momento de abrir las salas teatrales, nuestro equipo iniciará el camino de preparación hacia el XX Congreso Mundial en Tokio. A partir de este momento, crearemos alianzas entre creadores e instituciones para proyectar con más fuerza nuestro XXI Congreso Mundial en La Habana, nombrado Voces de un mundo nuevo.

La sociedad tendrá que enfrentar otras condiciones después del paso de esta enfermedad, y habrá que replantearse aspectos dentro de nuestras creaciones como el cuidado del planeta, del entorno y de la propia humanidad. Los teatristas debemos ser responsables en la formación de un mundo nuevo, escuchando las voces de la infancia y de la juventud a la que dirigimos nuestro trabajo diario y haciendo que germinen los lazos de hermandad y fraternidad entre ellos para la construcción de un mundo mejor.

Creemos que cuando la comunidad científica logre la manera de vencer esta enfermedad, nuestros teatros y plazas estarán otra vez llenos de espectadores para disfrutar con más alegría y pasión el teatro mismo. El teatro siempre ha sobrevivido a grandes guerras, dogmas religiosos, terribles dictaduras, crueles pandemias, y siempre que termina cada crisis, renace lleno de vigor, porque forma parte de nosotros. El hombre lo necesitará siempre para comunicarse con otros hombres y celebrar unidos el milagro que es la vida.



PAYASOS A DOMICILIO

ERNESTO PARRA

CUANDO SE TOMARON MEDIDAS DE aislamiento en todo el país, recién habíamos concluido el 5to. Taller Internacional de Payasos y estábamos justo en el proceso de montaje de *Tesoro*, que es nuestro proyecto artístico de 2020, así como preparando el espectáculo de fin de curso de los estudiantes de primer año de la Escuela Nacional de Clown.

Inmediatamente que se decidió suspender las presentaciones teatrales, nuestra reacción fue la de encontrar alternativas para mantener el vital contacto con nuestros públicos, por ello ideamos varios espacios a través de las redes sociales y los medios de comunicación masiva. *Payasos a domicilio* es un espacio a través de nuestro perfil en Facebook en el que se publican videos, fragmentos de nuestras obras, clases técnicas, materiales sobre el arte del clown, entre otros. Además, hemos continuado, vía WhatsApp, con nuestras clases de las diferentes asignaturas a los estudiantes de la Escuela Nacional de Clown, y nos encontramos en la fase de construcción de escenografía y confección de vestuarios de *Tesoro*, pues sin duda, una vez que se retome la programación habitual estaremos.

Se nos ha preguntado en varias ocasiones cómo será el teatro después de esta experiencia de fuerte aislamiento social que se vive a nivel mundial. En otras partes del mundo no lo sé, pero en Cuba, creo que nuestros públicos seguirán acercándose al teatro y al hecho teatral de la misma manera, quizás pueda cambiar, a partir de medidas de seguridad, separar en la platea a los espectadores, pero en todo lo demás creo que más bien habrá un incremento del interés de los públicos por asistir a las salas. Será un momento que debemos saber aprovechar en la formación de ese público que, en una cifra considerable, se acercará a los teatros, pues esta explosión en las redes sociales ha permitido cautivar a personas que

no asistían a disfrutar de las diferentes puestas en escena. Por ello debemos, los teatrístas todos, asumir esta circunstancia con el compromiso social que corresponde, hacer un teatro vivo, no autocomplaciente y cada vez más cercano a la problemática social de quienes volverán a las salas y a los que lo harán por vez primera.



FOTO: CORTESÍA TEATRO TU YO

UN TRUEQUE EN TIEMPOS DE PANDEMIA

YOSMEL LÓPEZ ORTIZ

REALMENTE NUNCA IMAGINAMOS QUE EL

distanciamiento social fuese tan prolongado, pero desde que se adoptó la medida sabíamos que en casa algo haríamos para mantenernos conectados con el público y con nuestros títeres. Varios fueron los proyectos que desde el Teatro Guiñol de Guantánamo quedaron detenidos por la situación epidemiológica, atrezos a media, escenas esbozadas de puestas pensadas para su estreno en este año. La pandemia nos empujó a hacer un alto en esos procesos y una vez más fuimos convocados a hacer lo que mejor sabemos: servir.

Personalmente, y como soy de una generación entendida de las redes y el cacharreo tecnológico, me propuse a través de esta vía encontrarme con ese público que ahora solo podía asistir al teatro desde casa. Nace entonces *Acércate al teatro de títeres*, sección que desde mi perfil de Facebook ofrece a niños y padres, tres veces a la semana, manualidades titiriteras de fácil realización.

Hoy suman ya más de veinticinco propuestas de títeres para hacer en casa y han dado a luz, gracias a las manos, al cartón, la tela y el pegamento, hermosos muñecos como Cuadrilete, Cacha la Cucaracha, Monstruo, Meñique, entre otros.

Fue muy grato recibir desde las primeras entregas la atención y admiración de muchas personas que se hicieron seguidoras de estas publicaciones. Fue mejor aún poder recibir imágenes de los títeres realizados por los infantes en compañía de los adultos de casa. Interesante y alentador también fue contar con el tiempo que jóvenes amantes del arte y del teatro de figuras dedicaron a la construcción de los muñecos propuestos.

Esperanzador y reconfortante para mí como creador fue encontrar también la atención de otra creadora de mi especialidad, quien se interesó en hacerme compañía en este andar por las redes, ahora de manera sistemática. Niurbis Santomé Cudeira, titiritera de Teatro La Proa, comenzó a dar vida a las propuestas que yo publicaba. De esta manera el niño no solo recibía los tutoriales gráficos de cómo hacer los diferentes muñecos, también podía tener una noción más clara de cómo animarlos, gracias a su sección llamada

Anímese en casa, la cual cuenta también con la colaboración del dramaturgo y poeta Rafael González Muñoz, quien aporta a las cápsulas poemas e historias.

Hemos logrado complementarnos, trabajar juntos desde la distancia. No importa hoy en qué agrupaciones trabajamos ni de qué provincias somos ni las estéticas que defendemos. Solo importa el profundo amor que sentimos por lo que hacemos, nuestro aporte, la necesidad de compartir y unirnos. Eso también nos ha dejado la pandemia.

Desde el Guiñol de Guantánamo, por la misma necesidad de comunicación, de intercambio, motivado por estas iniciativas anteriores y las de otros colegas del país, nace la serie *Lo dice el comisario*, pensada por la titiritera Alixa Argote Laurencio y acompañada por los demás integrantes del colectivo. El Comisario, personaje del *Solar Villafañe*, uno de los espectáculos del grupo, reflexiona cada semana a través de las redes, y de la manera en que saben hacerlo los títeres, sobre diferentes temas relacionados con la epidemia, las medidas tomadas por el país para enfrentarla y la reacción social ante estas. Personajes como Galerita, María, Juancito, el Poeta, nacidos de la mano de Javier Villafañe, matizan cada capítulo, dejando siempre un mensaje claro y esperanzador.

Cuando esta situación acabe, habremos aprendido muchas cosas y, seguro estoy, esto marcará un punto de partida en nuestra creación y en las maneras de difundirla. Seremos diferentes, muchos seremos mejores. Comparto lo que he aprendido: *Vivimos en tiempos de colaborar, eso nos hará más fuertes. Nuestro teatro, como nuestras vidas, merecen la oportunidad del trueque, del verdadero intercambio entre colegas.*

Estoy seguro de que, desde ya, nosotros, los titiriteros Niurbis Santomé, Yosmel López, Alixa Argote y otros que desde diferentes partes del territorio nacional no han detenido su ingenio, construiremos equipos de trabajo que, desde la distancia, desde casa o desde teatros diferentes, realizaremos disímiles e insospechados proyectos por y para el teatro de títeres. Y, aun cuando vuelvan a abrir las salas, seguirán las entregas titiriteras desde las redes, para que sigan los muñecos alegrando los hogares de aquí y allá.

CIRCO SIN FRONTERAS EN TIEMPOS DE COVID-19

YADIRA GONZÁLEZ LEYVA

LAS ARTES ESCÉNICAS TIENEN UN GRAN DESAFÍO, LA necesidad de expresión y la búsqueda de espacios alternativos de creación han hecho que nuestros artistas, desde su sensibilidad, se crezcan en tiempos de pandemia. El Circo Nacional de Cuba también se hace eco de todo este movimiento artístico, la imaginación y la superación individual han sido factores claves para nuestros artistas circenses. Este es un arte muy complejo que comprende varias manifestaciones, como acrobacia, equilibrio, gimnasia circense, malabares, doma, entre otras especialidades complementarias, como magia y payasada.

La mayoría de los artistas circenses, por la magnitud de sus números, la complejidad técnico-artística y la necesidad de trabajo en grupo, han tenido que dedicarse en este tiempo—donde el distanciamiento social es fundamental para frenar la enfermedad— a realizar entrenamientos individuales desde casa. Reflejo de esto es Compañía Havana, una de las más prestigiosas del país y con más logros internacionales, dirigida por Germán Muñoz.

LA MAGIA Y LA PAYASADA EN EL GRAN ESCENARIO DE LAS REDES SOCIALES

Magos de todo el país e internacionales comparten sus experiencias de creación desde sus casas. Desde Cuba, la maga Nerys emplea su tiempo en estudiar sobre su arte y perfeccionar sus juegos de magia. La creadora fue parte de una interesante colaboración entre magos cubanos e internacionales que desde diversos lugares se unieron en un video para llevar al mundo con su arte un mensaje de paz, amor y solidaridad. Países como México, Ecuador, Bolivia, Chile, Colombia, España o Argentina, contribuyeron en esta iniciativa. Esto la motivó a conformar un grupo de magas de nuestro país para mostrar, a través de esta plataforma, la integridad de la mujer y el amor por su profesión (Facebook: Nerislan Pino).

Por su parte el mago Andrés, en momentos de estar en casa, entrena, practica nuevos efectos, ejercita los trucos de magia que son parte del repertorio artístico para no olvidar el procedimiento y todo lo aprendido. La revisión de las técnicas, el estudio y el montaje de nuevos números son parte de la preparación de este artista. La mayoría de sus números tienen un toque de humor, su trabajo puede ser visto en las

redes. (Facebook: Andrés Fernández (El Mago); YouTube: Latin Quick Change Mr. Andrés).

Otro ejemplo de trabajo desde casa es el del dúo de payasos Karisea, el cual buscó alternativas para no alejarse del público, mantenerse activos y seguir promulgando su compromiso con el arte. En sus perfiles pueden verse audiovisuales, juegos para hacer en casa, sección de chistes, cosquilladas y promociones con mensajes didácticos e informativos. (YouTube: PequePayasokariña y kariño; Facebook: AylenLlunchNodarse; Facebook: Ernesto Pérez Quevedo).

Héctor Méndez es actor y miembro del grupo Pentaclown-Habana, más conocido por todos como el Payaso Reguilete del Programa Infantil Peque Soy que, por los reajustes de la televisión dejó de salir al aire. Sin embargo, para mantener su trabajo en activo y la relación con su público infantil, creó un grupo en Telegram, allí subió todos sus videos, donde hay trabajos de orientación a las madres que están en cuarentena con actividades lúdicas, talleres, ideas, tips, para que hagan con los pequeños en casa. Ha sido interesante cómo las madres también comparten sus experiencias, todos se nutren de las distintas vivencias y se ha convertido este grupo en una gran familia a distancia. (Facebook: Héctor Méndez (Payaso Reguilete del programa Peque Soy); Telegram: Pequesoy en casa <https://t.me/pequesoy>).

En el municipio Morón, de la provincia de Ciego de Ávila, el grupo Haliom, bajo la dirección de Osmani Enrique González, ha tomado la iniciativa de hacer presentaciones en comunidades principalmente de edificios, desde los balcones. Manteniendo el distanciamiento social, las familias pueden ver estos pequeños espectáculos

de treinta minutos de duración con tres o cuatro números circenses. (Facebook: OsmaniEnri).

En Camagüey, desde el Teatro Cubano de la Magia, el Mago Cintra regala su arte (Facebook: Eduardo Cintra). Los mensajes desde el arte del Payaso Palitroke del Circo Areito pueden encontrarse también en YouTube. Desde la provincia de Granma, el mago Rey muestra en su perfil de Facebook entretenidos videos a un grupo grande de seguidores, sobre todo los más pequeños de casa.

El trabajo en tiempos de pandemia llega también al Departamento de Desarrollo Artístico del Circo Nacional de Cuba, que viene realizando una labor desde el rescate de grandes números que ya no son vistos en nuestros escenarios hasta la creación de dos nuevos programas de estudios, ya aprobados por los Ministerios de Educación y Cultura, cursos especiales de dos años de Circo y Magia que nos darán la posibilidad de ingresar nuevos artistas al catálogo del Circo Nacional de Cuba, que ha aprovechado todo este tiempo para reorganizar y actualizar el mismo, para brindar al público cuando todo vuelva a la normali-

dad una mayor excelencia en nuestros escenarios circenses. Dos talleres para la superación de nuestros payasos también fueron diseñados en esta etapa: uno de Actuación y otro de Creación Colectiva para la búsqueda de nuevos *reprises* que estarán al alcance de todos los interesados cuando pase esta fase de aislamiento.

El Circo Nacional de Cuba, desde espacios alternativos, sigue creando y creciendo como entidad cultural, ganando un pedacito en el corazón de todos los cubanos. La Carpa Trompoloco, la itinerante Carpa Azul y el resto de los espacios donde los grupos de circo del país se presentan, volverán a darnos alegrías después de haber vivido esta dura experiencia de la covid-19 con la gran satisfacción de ser mejores seres humanos y mejores artistas.



FOTOS: REDES SOCIALES



Circo Nacional de Cuba: Dúo Mago Andrés y Thay, y Héctor Méndez "Payaso Reguilete"

TEATRO LA PROA, NI AISLADO NI CONFINADO*

ERDUYN MAZA MORGADO

DESDE HACE DÍAS ESCUCHO HABLAR DE LA vulnerabilidad del ser humano ante la pandemia de la covid-19. Es cierto, todos estamos expuestos, no importan las razas, los países donde vivamos, el monto de la cuenta bancaria, la preferencia sexual o la ideología política. Da igual. Es una enfermedad que no distingue y se propaga por el mundo sin clemencia y hoy, cuando escribo este artículo, tiene un saldo de más de cinco millones de contagiados a su paso.

Nadie pensaría hace un año que el mundo estaría patas arriba con una pandemia. Son muchos los sufrimientos a causa de los cientos de miles de muertos, por los planes trancos, por trabajos echados por tierra. El año 2020 iba a ser muy productivo para el mundo titiritero, pero no son tiempos de llanto. La ecuanimidad debe prevalecer en nuestro carácter, debe fortalecerse para sobrevivir y poder redireccionar el rumbo de la vida.

Cuando se hizo inminente la llegada del virus SARS-CoV-2 a Cuba, Teatro La Proa acababa de estrenar en La Habana y en Mérida, México, el espectáculo *Entre quesos y ratones*, con muy buena acogida de público. El curso escolar marchaba a ritmo vertiginoso y con muy buen pronóstico para los estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro de Títeres (ENTETI). El mundo profesional y la enseñanza artística titiritera se preparaban para participar en el Taller Internacional de Títeres de Matanzas, que este año estrenaba su nombre de Festival Internacional de Títeres de Matanzas. Todo el año planificado se hizo tierra, al igual que la economía mundial. En ese momento entendimos el reto al que nos estábamos enfrentando y nos dispusimos a estar atentos a la nueva realidad.

Detesto el término «aislamiento». Somos habitantes de una isla y en nuestros peores momentos siempre nos las hemos

arreglado para no estar aislados. La capacidad de los seres humanos de reinventarnos, de adaptarnos, es única. En nuestras peores circunstancias nace la mejor creatividad; eso ha sucedido en estos días. A los habitantes del mundo se nos ha pedido aislarnos socialmente para salvar nuestras vidas. Es pura cuestión de humanidad, por eso nos hemos quedado en casa para salvarnos y salvar, pero ¿aislarnos socialmente?

Las funciones de teatro quedaron suspendidas desde el 15 de marzo del año 2020 en todo el país y no sabíamos cuándo volverían a abrirse las salas, pero no se le puede pedir a un artista que se aisle socialmente. La necesidad de expresarnos nos impulsa a buscar al público para provocarlo donde quiera que esté. Nos hemos refugiados en una sociedad virtual necesitada de escuchar, de decir, de intercambiar en las redes



sociales. Facebook ha sido nuestro escenario desde el 21 de marzo de 2020 cuando realizamos la primera acción de Teatro La Proa: la transmisión en vivo de nuestra obra *Entre quesos y ratones*, en saludo al Día Internacional de la Marioneta. La posibilidad de este contacto con el público fascinó a todos los miembros de la compañía. Nuestro video fue compartido más de cien veces, y tuvo casi mil vistas por personas de varios lugares del mundo. Decidimos que repetiríamos esa experiencia con otras obras ante la demanda del público de nuevos espectáculos, pero fue imposible porque las medidas de aislamiento se incrementaron en el país y los integrantes de Teatro La Proa no hemos tenido la oportunidad de volvernos a reunir.

Continuamos en Facebook como plataforma principal para el discurso virtual con un público a veces diferente al de la sala, pero expectante por la historia de nuestro grupo. Arneldy Cejas ideó series fotográficas con pequeñas crónicas para exponer el acontecer de diecisiete años de trabajo: *Los títeres hablan*, *El público de Teatro La Proa* y *Días para agradecer*. En ellas compartimos entrevistas con personajes de obras titiriteras, sacamos a la luz nuestro paso por diferentes espacios del país a lo largo de los años y recordamos a personas que han sido maestros e inspiración. Haciendo esto hemos confirmado que las redes sociales son muy amplias y en ellas no funciona la monotonía.

Durante una confrontación, un amigo nos dijo a Arneldy y a mí que con lo que había en los mercados nos moriríamos de hambre y del aburrimiento en nuestras cocinas. Arneldy le respondió que con lo que había en los mercados no nos moriríamos de hambre y mucho menos de aburrimiento y nació la serie de recetas de cocina *Inspirada cuarentena*, hecha para soñar, para inspirar en casa de manera divertida y en familia. Las series, los videos de nuestros títeres, el video en grupo, son solo una parte de lo mucho por hacer mientras duren estos días de trabajo en casa. La necesidad nos obliga

y no queremos perdernos el intercambio en estos tiempos extraños en los que el egoísmo y la solidaridad son protagonistas de una obra en la que queremos que venzan «los buenos».

Me impresiona la entrega de los músicos. Se lanzaron a hacer canciones reflejando estos tiempos de pandemia. Otros retoman temas pasados y los desempolvan para contextualizarlos ante la nueva realidad. *Resistiré*, tema inspirado en la frase de Camilo José Cela «el que resiste gana» y letra escrita por Carlos Toro Montoro e interpretado por un grupo de músicos españoles, es de los resultados más emotivos y esperanzadores, pero desgraciadamente todos los temas no han corrido la misma suerte y la falta de poesía e la inmediatez cotidiana ha atentado contra la calidad de las propuestas.

Me gustaría destacar dos iniciativas de artistas del teatro de figuras: la serie *Minutos con Pelusín: que no cierre el telón*, de Teatro de las Estaciones, protagonizada por Rubén Darío Salazar, y la iniciativa de nuestra actriz Niurbis Santomé con sus personajes Mercucho y Mercocha, dos títeres de cucurucho plenos de simpatía. Ambas entregas encierran la poesía lúdica de nuestra profesión. La belleza de estas figuras animadas son inspiradoras para estos tiempos. Las pequeñas producciones se hacen desde casa con elementos muy rudimentarios de edición, sonido y fotografía. Son cortas historias donde los títeres le hablan al público con el objetivo de entretener, instruir y aconsejar que se queden en casa, o que cocinen un rico arroz con leche. Dos experiencias con gracia interpretativa que pueden tener larga vida en futuros proyectos televisivos de mayores pretensiones.

Generalmente trato de ser un hombre positivo. Trato de pensar: después de esta pandemia el mundo va a cambiar, muchos serán mejores seres humanos. La covid-19 nos ha enseñado que todos somos iguales, no importa las clases

*Tomado de Cubaescena

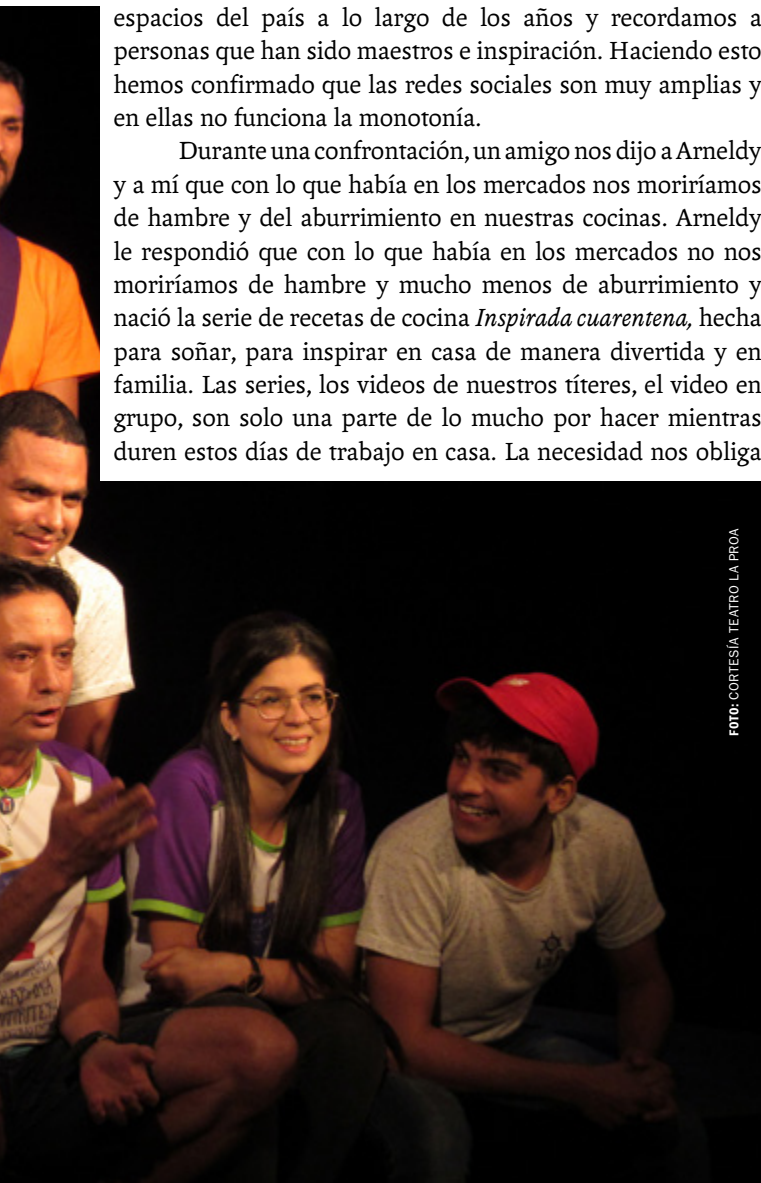


FOTO: CORTESÍA TEATRO LA PROA

sociales ni las razas. Si nos unimos como sociedad, podemos vencer cualquier enemigo. Ojalá la lección la aprendan personas claves con el poder de cambiar «las cosas», pero muchos desean taparse los ojos y los oídos. No les conviene escuchar ni ver ni aprender, esos son los egoístas en su mundo arbitrario y desigual.

¿Un mundo mejor? Solo si quienes aprenden la lección se buscan para juntos derrotar la inercia. La desigualdad social en el mundo era evidente antes de esta crisis y ahora más que nunca se pone de manifiesto la necesidad de que los gobiernos creen formas de acceso a la cultura, a la educación y a la salud para todos los seres humanos. Nuestra existencia no es un negocio, es una necesidad, un milagro, una fiesta y para lograr esta gran obra que es la vida necesitamos comenzar por respetarnos a nosotros mismos y a nuestros semejantes. Tenemos que dejar atrás nuestros egos para acercarnos a una nueva relación más humana y menos condicionada.

Yo confío en la poesía, en el arte, en el teatro para lograr estos nuevos objetivos. El arte proporciona discursos soñadores con dimensiones lejanas de la cotidianidad, capaces de mostrar nuevas opciones, otros caminos. Por eso durante este tiempo no hemos parado de crear nuevas historias en Teatro La Proa. Ya viene *Amelia sueña mariposas*. Los títeres de este próximo estreno están casi listos para comenzar el montaje cuando podamos volver a los ensayos. Han sido largas jornadas de atrezo y pintura. Hay también un nuevo texto en marcha donde el encierro de los personajes protagónicos los obliga a soñar con otras realidades, y otras sorpresas relacionadas con proyectos audiovisuales y conciertos. La superación no la hemos dejado de lado.

Personalmente terminé mi semestre del ISA con las tareas orientadas por los profesores. Hemos hecho nasobucos (mascarillas) para varios integrantes del grupo. Como profesores nos ponemos al día con lecturas atrasadas y nos mantenemos al tanto de nuestros estudiantes de la Enteti. Nos hemos sumado al llamado de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba para apoyar a la enseñanza artística con videos de pequeños talleres y conferencias sobre diferentes temas del arte. El contacto con nuestro público es una responsabilidad, una necesidad inagotable y por eso trabajamos día a día. El teatro siempre nos acompaña. Es nuestra manera de vivir y de ver el futuro. Es nuestra esperanza y nuestra fe de vida.

Cuando regresemos a la normalidad, las redes sociales deberían formar parte de los artistas con mayor sistematicidad, así las noticias falsas y la banalidad quedarían en planos secundarios. Ya conocemos de lo efímero y lo voluble de los medios virtuales. Hay que acceder a ellos con una lupa y discernir lo real de lo falso, pero es un espacio que existe y si no lo usamos quedará el vacío de nuestro

arte. En Teatro La Proa lo que más nos interesa es explotar la posibilidad que brinda la transmisión en vivo en función de la promoción del teatro. Mantener esa parte del público de las redes es sostener un diálogo diferente, enriquecedor, con multiplicidad de criterios y a nivel promocional la obra del grupo se conoce por rincones insospechados. Trataremos de hacer, al menos una vez al mes, este tipo de enlace y de esta forma aportar algo más a las redes.

Nuestras instituciones deberían prestarle atención a este tipo de proyección de la obra teatral y deberían brindar un apoyo económico para que los gastos no corran solo a costa de los bolsillos de los creadores. En este sentido un diálogo con Etecsa sería provechoso y no veo descabellado algún tipo de convenio institucional que apoye en este sentido la cultura del país. Internet cambió las relaciones humanas y de la misma forma cambiaron las relaciones entre el público y la obra de arte. El teatro tímidamente se coloca también en estas plataformas y yo apoyo esta iniciativa sin temor a perder la esencia principal de nuestro arte: el contacto directo entre el público y los actores. Este no se perderá nunca.

Teatro La Proa no está ni aislado ni confinado, muchos menos aburrido, sin trabajar. Nos hemos adaptado en una nueva etapa de nuestra vida como seres humanos. Una etapa que pasará para dejar ver un nuevo futuro. ¿Será mejor? Para muchos lo será, pero el mundo seguirá con buenas personas y con malas personas, con ricos y pobres, seguiremos en un mundo desigual con conflictos y con historias para contar. A nosotros nos toca estar atentos, observar esa fuente inagotable que es la humanidad y continuar la travesía con guitarra y papel en blanco para hacer valer nuestra voz. Nos toca cantar el pasado, el presente y el futuro en las salas repletas de público. Ellos esperan por nosotros y los artistas ya estamos listos para volver. Solo falta que se abra el telón.

AGUZAR EL OÍDO CON EDICIONES SINSENTIDO

*Es extraño: las palabras ocultan una agitación,
una confianza justo en el lugar donde tropiezan,
un terremoto en el interior, una silenciosa mutación,
un ambiente herido donde de repente se regocija el sufrimiento.*

INGER CHRISTENSEN

«El escenario»

Cuando estamos a la escucha, estamos al acecho.

JEAN LUC NANCY

«A la escucha»

MARTHA LUISA HERNÁNDEZ CADENAS

TELEGRAM SE HA CONVERTIDO EN UN REFUGIO (MENSajería instantánea, *software* libre, aplicación móvil y avión de papel). A Telegram voy dándole bocados, mordiscos, viendo qué es qué, cuánto encriptado y cuánto liberado. Me tropiezo con *bots* amigables, y navego, «me uno», hallo un funcionamiento comunicativo que mantiene latente mi curiosidad.

De ese curioso surge una experiencia colaborativa: un canal de lecturas promovido por ediciones sinsentido.

La pandemia del coronavirus sacudió nuestra soberbia y desajustó todos los órdenes de lo político. El SARS-CoV-2 haría más presente el peligro de muerte, se radicalizarían las normativas gubernamentales en relación con la ciudadanía e incrementarían los índices de violencia de género en el espacio intrafamiliar.

Las prácticas performativas estamos en medio de un debate pragmático sobre la gestión de la cultura en torno al teatro, la danza, los museos, etc. Asistimos a un cambio substancial, y presenciamos también la ola de proyectos individuales y colectivos que han inundado las redes sociales, gestos de instituciones públicas y activismos independientes. Asistimos a festivales que reajustaron sus formatos por el confinamiento, observamos un grupo de alternativas, a consecuencia del aislamiento físico, que funcionan como redes de apoyo comunal y cultural.

Obviamente, ninguna de estas situaciones (públicas, privadas o autogestionadas) podrían generalizarse o amoldarse comparativamente, se trata de un fenómeno dependiente de los contextos de producción, y, sobre todo, de los objetivos y recursos para su subsistencia.

Hablamos del privilegio que representa internet. Hablamos de circulación de arte y conocimiento en el ciberespacio. También hablamos de pérdidas insustituibles (recientemente Tribeca Film Institute anunció que no continuaría, librerías cerradas, editoriales quebradas y desalojos aún por ser anunciados).

La cancelación de residencias y encuentros artísticos puede ser lo menos trascendental, puesto que aún hablamos de «aplazamiento» y mudanza a formato *online*. No podemos responder sobre cómo cambiarán o regularán en el futuro las artes vivas, hasta ahora tenemos la primera imagen de las lunetas en el Berliner Ensemble, y parece una «solución», observamos distancias reguladas, vacíos «saludables», y es inevitable no hallar una surrealista potencia en esa disposición del lugar para el espectador. Internet ha permanecido dando funciones, asunto que nos deja la incertidumbre de la telepresencia como concepción dicotómica si pensamos en lo determinante del convivio.

El eco, la multiplicación de contenidos en las redes sociales, la concentración y la divulgación de materias/gestos/series transmediales, ha sido un refugio, es innegable no celebrar la liberación de contenidos literarios (editoriales como Buenos Aires Poetry), audiovisuales (cine cubano en cuarentena).

Estas cuestiones afectan a ediciones sinsentido, pero no mucho más que su precariedad histórica, por lo que quisiera mencionar algunos antecedentes del canal de Telegram. Primero, mi contacto con la experiencia de Agropoetics, una plataforma de radio multicultural y multilinguaje (ArchipelStationsCommunity Radio), canal de resistencia en el que confluyen activismo, ecología y feminismo. En 2019, dialogué con parte de sus creadoras en Berlín, se trataba de una radio *online* y colectiva, de la que me quedé prendada por el tejido siempre «abierto» de la aplicación.

En otro sentido, fue esencial mi colaboración durante el Festival Sálmon, Barcelona 2020, con Radio Nikosia y la artista Laura Liz Gil Echenique. Se trata de: «[...] una experiencia que intenta una mirada lateral sobre la locura y busca vías alternativas para de-construir el estigma social».¹ Las temáticas que abordan en sus programas radiales se discuten de manera «asamblearia», un formato que no me asombró poco, ya que la dimensión de la «asamblea» como espacio revitalizado venía a despojarme de todo lo maniqueo y patético aprendido.

Radio Nikosia funge como zona libertaria, franquea límites sobre los diagnósticos clínicos, reúne a personas que ponen en esa mesa de grabación alternativa sus miedos y nociones de libertad, es un programa de radio participativo, que se estaciona desde la escucha y la crítica en entornos de violencia y discriminación.

Agropoetics me inició en Telegram. Radio Nikosia me ayudó a iniciar un diálogo desde lo auditivo, lo clamado y lo colectivo. Estos precedentes contribuyeron a la idea de construir colectivamente un espacio de escucha común, a sabiendas de que ambos colectivos se gestan desde lo micro-político.

Jean Luc Nancy decidiría «aguzar el oído filosófico», en su libro *A la escucha*, y desde ese convite, el canal de Telegram de ediciones sinsentido sucederá en esta permanente oscilación: «[...] lo sonoro aparece y se desvanece aun en su permanencia».²

En puro desvanecimiento, sinsentido responde al contexto presente, a las limitaciones de internet en Cuba³ y a un trabajo fragilísimo de creación, siempre conectado con la performatividad y lo relacional. ¿Cómo generar un dispositivo de un proyecto editorial independiente, con cero solvencia, pura necesidad de compartir?, ¿cómo definir la experimentación sonora, sensorial y colectiva?, ¿cómo sostenerla?, ¿para qué?, ¿quiénes escuchan?

Creé un grupo de Messenger con los autores y colaboradores de la editorial que fundamos a finales de 2015 (Rogelio Orizondo, Aristides Hernández *Ares*, y yo). El tema del grupo de chat era «ediciones sinsentido (idea para cuarentena)»:

[...] ¿será posible acompañar en la incertidumbre?, entre tantas respuestas y paradojas, se nos ocurrió la idea de un archivo vivo, que estuviera disponible para todxs. Para ello, hemos invitado a nuestrxs colaboradorxs a leer sus fragmentos preferidos de las publicaciones. Fotos, ficciones, ruidos, manifiestos, textualidades, tactos y coros (una coreografía de la colaboración en las voces).

A partir de esa convocatoria, las lecturas tuvieron el efecto de reverberación, eran como llamadas a larga distancia que conectarían voz con presencia, libro con sensorialidad y dicción con encuentro. Se ha tratado de un canal de todxs, tránsito entre la lectura solitaria y su difusión como gesto, espacio de conversación y debate como comunidad. Desde su incubación quedaba formulado: «se presenta [...] como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado».⁴

Con la misma euforia con la que fue fundada sinsentido, sin fondos para gestionar las impresiones o una especialización evidente de sus integrantes, sin una visión comercial, etc., el canal exhibe su precariedad, pasa de su labilidad evidente. Sin embargo, vale aclarar que el canal no pretende fagocitar el trabajo editorial sostenido. El canal es una arista de la condición experimentadora, de la necesidad de reinventarse y readaptarse permanentemente, es una muestra de lo que sucede cuando se ha ido escarbando en la precarización «independiente» con una voluntad libre de trabajo, es más una anticipación a la parálisis que una tesis sobre la sostenibilidad.

Los archivos .mp3 compartidos no son replicables en otras plataformas como Facebook e Instagram, son puestas en voz. A las lecturas únicamente se tiene acceso en Telegram, esto no responde a una estrategia de comunicación, sino a la vida propia del archivo transmedial en un marco tan delimitado como una aplicación (hendididos en un papiro en reverso, audible, los libros ya dejaron de ser una pretensión para el papel, son ahora el regurgitar —agudo, grave, chillón, nasal—, la puesta en marcha de un coro, la resonancia de muchas voces que son un bricolaje radiofónico y un *playlist* teatral).

Si a ello sumamos que los libros de la editorial son casi imposibles de conseguir,⁵ las lecturas han estado enfocadas en leer las publicaciones, por lo que se trata de una organización que se irá reinventando con el tiempo, con nuevos títulos y proximidades.

Ello me hace pensar en la fundación de la editorial, la idea de cien libros fechados, firmados y numerados por el autor, la percepción de que, en los diálogos conceptuales, se potenciaba siempre una poética vibrátil, transgénica, parejo a la aceptación de que después de publicados no se sabe adónde iban, dónde quedaban, qué resistencias seguían ofreciendo desde su singularidad artesanal y su apelación por los procesos y lo performático.

Libros presentados en *performances*, acciones y curadurías expandidas,⁶ ¿dónde están ahora? En plena vaguedad, puedo decir que los libros están en el canal de Telegram, pero sabemos que ese tipo de simplezas son las ficciones usuales de los torpes cuando

se les pregunta por su trabajo y enseñan el cartel de un festival de teatro. Alegar algo semejante sería imitar las muecas amorfas de las instituciones, y en lo anticipatorio del canal también se declaraba su potencia inacabada.

Los libros no están en esa aplicación, se reimprimirán o estarán disponibles para su descarga *online* alguna vez. En Telegram está agrupado, acaso, el porqué de ediciones sinsentido, algo que ni Rogelio ni yo podríamos imaginar en 2015, y que durante estos años me ha obsesionado políticamente:

¹ www.radionikosia.org

² Jean Luc Nancy: *A la escucha*, p.12, ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2007.

³ Existen experiencias muy logradas en Cuba de canales en activo en Telegram, leí un artículo que refiere a este fenómeno recientemente. Es válido anotar que cualquier producción que dependa de Internet en Cuba, suena a resistencia y esfuerzo tremendos.

⁴ Nicolas Bourriaud: *Estética relacional*, p. 14, Adriana Hidalgo Editores, Buenos Aires, 2008.

⁵ Publicaciones hasta la fecha: *Chesterfield sofá capitoné*, de Nara Mansur Cao. *Tarará*, de Fabián Suárez. *Penélope aserrando televiché*, de Marien Fernández Castillo. *La bahía*, de Alessandra Santiesteban. *Principio de un mapa para fugarse de este lugar*, de Laura Liz Gil Echenique, Alessandra Santiesteban, Pedro E. Villarreal y Martha Luisa Hernández Cadenas. *Habla Charlotte Corday por segunda vez*, de Nara Mansur Cao, Martha Luisa Hernández Cadenas, Habey Hechavarría Prado, Jamila Medina, Karina Pino, Andrea Doimeadiós, Yohayna Hernández, Jaime Gómez Triana, Ana Arzoumanian, Marian Dames, Marcial Lorenzo Escudero, Carlos René Aguilera Tamayo, Broselianda Hernández, Marta María Borrás. *Tarjetero Chesterfield sofá capitoné* con fotografías de Alberto Korda y manifiesto de la EMPROVA. Álbum de fotos *Zuleydis Depekin existe. Extintos aquí no vuelan mariposas*, de Martha Luisa Hernández Cadenas.



FOTO: CORTESÍA DE LA AUTORA

¿cómo es el desplazamiento de las escrituras en resistencia, escrituras del cuerpo y de los laboratorios?, ¿dónde estaría ahora la escritura de una escena/dramaturgia emergente, de las artes vivas, las biografías, los abandonos, los fracasos?

En su estado de resistencia, retomo la posibilidad de resonancia que hemos construido, a partir de entender que: «La escritura también es, de manera muy literal y hasta en el valor de una «archiescritura», una voz que resuena».⁷

El directorio de fonaciones, pulsaciones, geografías, respiraciones y fotografías que aparecen, como diario expandido, proporcionan a las escrituras una dimensión de «instantes» sonoros. Las voces habitan la «idea para cuarentena» como experiencia autónoma de lectura.

Me estremecen los archivos contenidos en la plataforma, en su fijeza distingo plasticidad, como una parábola de la voz que al de-clamar, ex-clamar y a-clamar, recrea instantes, y sin premeditación o ensayo, consigue armonizar temporalidades extrañas.

En esa propiedad liminal se acepta que: «Estar a la escucha es siempre estar a la orilla del sentido o en un sentido de borde y extremidad, y como si el sonido no fuese justamente otra cosa que ese borde, esa franja o ese margen».⁸

Al recibir las creaciones de lxs amigxs, encuentro la excitación y el goce de paralizar un poco el mundo. En la quietud momentánea, laten los vocablos, son una especie de umbral que inquieta. Estoy a la escucha de una enunciación al borde, de un deseo suspendido, me detengo en la escucha.

Por esta suspensión que no depende del tiempo o del aislamiento sino del deseo de aprehender algo, resultaría otra vaguedad, que prefiero evadir, resumir la participación en el canal. No quisiera hacer un *sampling* para facilitar la síntesis del diapason de lecturas activados. Esto se explica porque los matices que van desde experiencias muy sencillas y personales de lectura hasta series más complejas y caviladas (como la reciente cantata de *Charlotte Corday. Poema dramático*, de Nara Mansur Cao, en la que trece autores intervinieron esas palabras que, para mí, cambiaron la dramaturgia cubana). Tampoco dejaría de anotar que la música del *text joker* Marien Fernández Castillo aparece esporádicamente como puente o interrupción, sus temas musicales irrumpen como una línea más ilusoria dentro del canal, que evoca proyectos pasados y futuros, como un testigo sonoro de lo que el teatro joven, experimental y sus procesos han vivido.

He querido compartir algunas nociones relacionadas con la escucha, distinguir ciertos apetitos que vinculan membranas, humedecimientos, habla, aclamaciones y silencios. También agradezco a los que respondieron a esta «idea para cuarentena», bordan con su participación el archivo que solazan. A Osikán-vivero de artes vivas y a Yohayna Hernández, por el apoyo esencial para fortalecer la experiencia más allá de la crisis. Adjunto entonces un directorio con la totalidad de lecturas hasta el 3 de junio de 2020.

Por último, al invitar a la escucha, nunca se ha tratado de un acercamiento pasivo, quieto, se trata de habitar lo posible, de estar ahí, de farfullar o susurrar en la reproducción continua de esas escrituras nacidas de la desesperación. En esa escucha, mi curiosidad permanece, porque: «[...] estamos al acecho de un sujeto, aquello (él) que se identifica al resonar de sí a sí, en sí y para sí, y por consiguiente fuera de sí, a la vez igual a sí y distinto de sí».⁹

⁶ Eventos en los que se ha enmarcado el trabajo editorial, y que han permitido generar encuentros colectivos: *Área de atención no. 1: Nara Mansur Cao* (2016). Jornadas de Teatro Villanueva. *Aún sueño con mi país: obra en construcción* (2016). Mes de la Cultura Francesa y I Bienal de diseño. *Yaguetaxtralidades* (2017) en colaboración con el Laboratorio Escénico de Experimentación Social, LEES, y Osikán. Vivero de artes vivas. Participación en el Taller *En primera persona* (2018). Organizado por Arthaus, tuvo lugar en Buenos Aires, Argentina. *Espacios Ibsen. Jornadas de Teatro Cubano-Noruego* (2016-2017). Presentación en *Contextos en mira*, Documenta Sur (2018). Evento coordinado por el LEES. *La bahía*, performance programado en la Semana de Teatro Alemán (2018). *Cómoda & Coqueta* (2020).

Colaboradores en la publicación y sostén de la editorial: Laboratorio Escénico de Experimentación Social, LEES. Osikán. Vivero de artes vivas. Embajada de Francia. Embajada de Noruega. Embajada de Alemania. Lab. 26. Consejo Nacional de las Artes Escénicas.

⁷ Ob. Cit., p. 74

⁸ Ob. Cit., p. 20

⁹ Ob. Cit., p. 25

¿TEATRO VIRTUAL? ¡TEATRO!

LAURA HERNÁNDEZ

SI PENSAMOS QUE LA UTILIZACIÓN DE LAS NUEVAS

tecnologías en el teatro es cosa de *millennials* no podemos estar más desacertados. La prueba de ello es el trabajo de Daniel Ariza¹ en Colombia, Aúpa Teatro² en España y Daito Manabe³ en Japón, por solo mencionar algunos ejemplos de diferentes latitudes. Ellos mismos nos demuestran que tampoco es una consecuencia pandémica. Entonces, ¿por qué, justo ahora, es el tema en boga? ¿Por qué teatristas de todo el mundo debaten si el teatro virtual es teatro o no?

Entiendo que la pandemia ha traído consigo resultados nefastos para todo el mundo y en todos los sectores de la sociedad, y, por supuesto, los artistas no hemos estado exentos de ello. El cese de las funciones presenciales supuso una crisis en nuestro gremio. Pero el teatro no se detendría, así que echamos a volar la imaginación. Las redes sociales fueron nuestro salvavidas, y desde ahí empezamos a compartir antiguos trabajos, curiosidades sobre las compañías, nuevas propuestas, dimos mayor visibilidad a cada integrante del equipo artístico y técnico, surgieron nuevos proyectos de colaboración, incluso a nivel internacional, lo cual no siempre es viable porque pensamos solo en la posibilidad de lo presencial, al estar esa opción descartada pudimos abrirnos al mundo a través de internet.

Desde mis redes sociales descubrí muchos proyectos que estaban llevando a cabo artistas e instituciones en todo el mundo. En los primeros meses de encierro, llega a mi correo un artículo de *Sputnik Mundo* que hablaba sobre *Sex virtual*, una experiencia teatral que tuvo que apoyarse en las redes sociales para continuar sus presentaciones. Justo cuando empieza la pandemia en Argentina, esta obra estaba en cartelera. José María Muscari, creador de *Sex* (como originalmente se llamó), no quiso que la alternativa fuera transmitir en *streaming* la puesta. Así que optó por crear un canal en Telegram donde interactuaban dos de los personajes y unos dos mil espectadores podían verlo. El intercambio público-actores se extendió a los *live* en Instagram, Twitter, videollamadas en Zoom y hasta mensajes personalizados en WhatsApp si estabas dispuesto a pagar más. Los invito a leer el artículo completo⁴ en



FOTO: CORTESÍA DEL GRUPO

Una obra inconclusa. Perséfone Teatro
Dirección: Adonis Milán

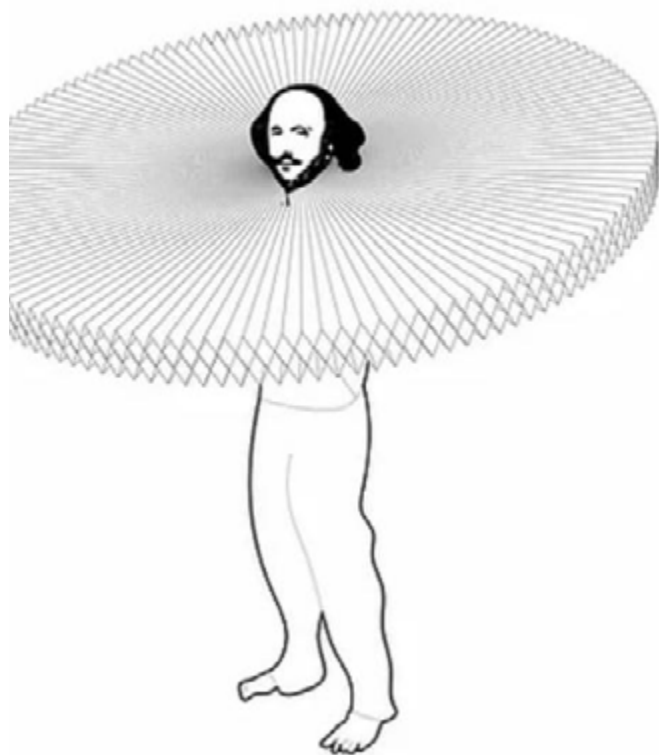
su página web para que conozcan más sobre esta experiencia que no solo fue morbo, sino que se trataron otros temas como el feminismo. Además, es un claro ejemplo donde podemos ver desdibujados los límites del teatro y poner de nuevo sobre la mesa la «preguntica incómoda». Pero como dijo Teatro El Portazo en su cuenta de Twitter⁵ unos días atrás «hace siglos el teatro es rebeldía, disenso, denuncia, incomodidad...».

En Instagram he seguido el trabajo de algunas cuentas que sirven de plataforma virtual para la difusión teatral y en este periodo han tenido que crear nuevas estrategias para continuar su labor. Xácara Cultura,⁶ por ejemplo, inició la campaña TodxsJuntxs en respuesta al covid-19, buscando apoyar en la visibilidad y difusión de proyectos artísticos de América Latina e Inglaterra. Xácara sabía que los artistas debíamos potenciar la promoción en redes y para ayudar a aquellos que no tienen conocimientos de *marketing*, puso su plataforma a nuestro servicio. Teatralízate⁷ es otra cuenta que en cuanto empezó la pandemia supo que debía reinventarse. Al principio, cuando reinaba la incertidumbre, se dieron a la tarea de investigar otros periodos de crisis para el teatro. Buscaban referencias para tranquilizar de alguna forma a los teatristas, que supieran que no era la primera vez que el teatro tenía una crisis como esta. Cuando la pandemia se extendió por todo el mundo y el confinamiento se dilataba aún más, comenzaron a impartir talleres *online* de dramaturgia, investigación y producción, compartían noticias sobre actualidad teatral y hasta crearon una tienda virtual donde venden *pullovers* con frases de teatro.

¿Qué hicieron los artistas individualmente? El diseñador Emanuele Sinisi comenzó a transformar espacios dedicados a la representación teatral teniendo en cuenta las medidas higiénico-sanitarias para esta «nueva normalidad». En su cuenta de Instagram⁸ podrán ver una historia destacada donde reúne todos estos trabajos. Con el lema «Soy teatrista y no me rindo. ¡Esto es teatro!», comienza esta serie de fotos con sus diseños, que van desde versiones de autocine para teatro hasta un kit básico con elementos imprescindibles para todo espectador de este nuevo tiempo.

Con el grupo Acontista Teatro pasó algo muy curioso: cambiaron su nombre por Acontista Artes Vivas. ¿Por qué? ¿Se les queda pequeña la definición de teatro y no quieren limitar su trabajo a las

tipologías de esta manifestación? ¿Realmente no creen que lo que hacen sea teatro? ¿O no quieren estar todo el tiempo defendiendo su postura como creadores escénicos? La descripción de su cuenta de Instagram⁹ nos dice: «Somos un colectivo de Arte Digital interactivo que trabaja con aplicaciones inmersivas y dispositivos escénicos». Es bastante neutral, puede referirse a proyectos escénicos pero también de artes visuales u otros. Pero si analizamos un poco sus últimas producciones nos percatamos de que efectivamente están más cerca de ser un hecho escénico. De una forma «no convencional», sí, podría decirse, pero arte escénico en fin. Y de hecho, si seguimos analizando, nos damos cuenta de que «teatro» es lo que mejor las define.



Instrucciones para sobrevivir en casa es una de sus más recientes experiencias en vivo que nos invita a reflexionar qué pasa con aquellas personas que llevan mucho tiempo encerradas. Nos propone vivirla desde YouTube Live y utilizando una de sus aplicaciones donde podremos escoger qué rol queremos jugar en la obra. Las posibilidades son: espectador testigo o especta-actor. La aplicación nos va guiando de acuerdo con nuestra elección. El espectador testigo es el rol pasivo, estará viviendo la experiencia a través de la observación introspectiva del personaje y el especta-actor es el más activo, vivirá sus propias acciones, podrá influir en la trama y personajes, será un co-creador. Personajes, conflicto(s), caracterización, estructura, cercanía al

público, todo ello señala más a un acto teatral que a uno danzario, musical o circense. Entonces, me vuelvo a preguntar: ¿por qué cambiar su nombre? ¿No están convencidos de que sea solo teatro lo que hacen o no están dispuestos a defender que sí lo es?

En una entrevista que le hice a Francisco Jácome, egresado de la Facultad de Teatro de la Universidad Veracruzana, le pedí su opinión sobre el debate de «teatro virtual» y me dijo:

En alguna publicación en Facebook llegué a ver una definición que me gustó mucho y fue con la que me quedé: «ficciones digitales». Definitivamente sí es un hecho escénico convertido por esas circunstancias en un contenido digital. Pues obviamente está esta base sólida que todos los teatrólogos sabemos, que solo se necesita un espacio vacío y alguien que nos vea para que sea un hecho escénico. Prácticamente es lo mismo, ¿no? Simplemente que ahora no estamos frente de alguien de verdad, sino frente a una cámara, un celular, pero del otro lado nos están viendo. Entonces creo que sí hay un trabajo de ficción y que la ficción va más allá de si es teatro o no.

Me gustaría que aceptásemos que el teatro está transformándose, ramificándose, tomando prestadas herramientas de otros medios para valerse, y que sigue siendo teatro. Como mismo hoy consideramos las intervenciones dadaístas como teatro. Pero en todo periodo de cambio hay miedo, incertidumbre, dudas... y entiendo que al ser parte de ese proceso, estar tan implicados, nos cuesta tomar distancia para un análisis crítico. Entonces no nos damos cuenta de que repetimos la historia: negamos lo más «revolucionario» y nos aferramos a un viejo concepto, en lugar de expandirlo, modificarlo. Además, un concepto que ha ido mutando de acuerdo con épocas, teatristas y críticos, porque

¹ <http://www.facebook.com/daniel.ariza.733>

² <http://instagram.com/aupateatro>

³ <http://instagram.com/daitomanabe>

⁴ <http://mundo.sputniknews.com/cultura/202006261091897404-sex-virtual-sexting-teatro-muscari/>

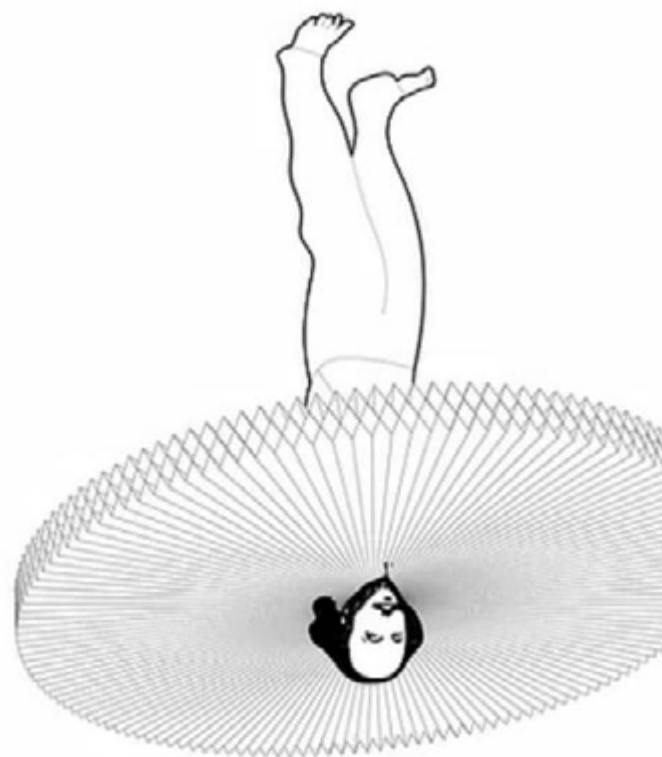
⁵ <http://twitter.com/TELportazo>

⁶ <http://instagram.com/xacaraculture>

⁷ <http://instagram.com/teatralizate>

⁸ http://instagram.com/emanuele_sinisi_set_designer

⁹ <http://instagram.com/acontistaartesvivas>



etimológicamente es muy abierto: «lugar para contemplar». ¿Quién decide entonces qué es teatro y qué no?

En Cuba, presentamos muchísimas dificultades con el internet y al principio de esta pandemia pensé que no podríamos hacer mucho. Sorprendentemente, los teatristas de la isla se las ingeniaron (aún no sé cómo) para crear contenido digital. Varias agrupaciones, que no tenían una fuerte presencia en plataformas *online*, comenzaron a compartir sus contenidos por estas vías, incluso, adoptaron una estrategia más interactiva con sus seguidores. Tal es el caso de Teatro El Portazo¹⁰ y Teatro de las Estaciones,¹¹ ambos colectivos de Matanzas. El primero, hasta creó un canal en Telegram¹² donde hace encuestas, comparte artículos sobre sus espectáculos y curiosidades sobre sus actores. El Medea Teatro,¹³ de la capital, creó su cuenta de Instagram un mes antes de que comenzara la pandemia en Cuba y luego de meses encerrados decidió que también necesitaban una página en Facebook para llegar a otro tipo de público. Estos son solo unos pocos ejemplos que demuestran que grupos de todo el país, con trabajos totalmente diferentes, coinciden en la importancia de usar las redes sociales como herramienta a su favor.

¿Qué contenidos compartir? Como ya he dicho, los teatristas cubanos tuvimos que improvisar en estos nuevos tiempos y fijarnos en compañeros extranjeros porque no tenemos prácticamente experiencia con internet y sus infinitas posibilidades para aprovechar. Probablemente, los más activos en redes fueron los grupos de títeres y para niños, los cuales idearon pequeños talleres de confección de títeres y transmitieron escenas cortas que, por la aceptación que tuvieron, llegaron a convertirse en series y algunas fueron televisadas. Una información más ampliada sobre este tema podemos encontrarla en el artículo «Collage virtual sobre los titiriteros en las redes», de Yudd Favier, crítica, investigadora, docente y asesora teatral especializada en teatro de títeres y para niños. Se encuentra publicado en el número 54 de la revista *Funámbulos*. Allí nos comenta:

Entre las «series» más notables por su sistematicidad y crecimiento estuvieron la miniserie escrita y dirigida por Rubén Darío Salazar: *Un minuto con Pelusín del Monte (Aprende desde casa)* y *Los minutos de Pelusín del Monte (¡Que no baje el telón!)*. (...) siempre intentaban rescatar

autores, tradiciones o historias de la cultura nacional. (...) Desde Las Tunas el director de Teatro Tuyo, Ernesto Parra, junto a su equipo de actores, empezó a producir *Payasos a domicilio*, que comenzaron como clases vía WhatsApp para los alumnos de primer año de la, recientemente fundada, Escuela Nacional de Clown, y que también se difundieron por las redes. En Guantánamo el director Yosmel López comenzó a publicar sus compilaciones de títeres para hacer de forma fácil en una serie que tituló *Acércate al teatro titiritero*, mientras la actriz y titiritera Niurbis Santomé, de Teatro La Proa, en La Habana, desde su *Anímese en casa*, comenzó a construir algunas de estas propuestas y animar los títeres en cortos videos. Con esta dinámica crearon una comunidad hermosa entre titiriteros que estaban a más de mil kilómetros de distancia.¹⁴

El teatro para adultos de la isla también tuvo grupos muy activos. Perséfone Teatro, en su canal de YouTube,¹⁵ empezó a publicar videos de obras propias, la mayoría de microteatro. Jazz Vilá Projects¹⁶ preparó algunas videoconferencias sobre Historia del Teatro impartidas por el profesor Juan Andrés García Zerquera para ayudar a muchos estudiantes de teatro que se vieron imposibilitados de continuar sus clases presenciales; escenas de obras universales como *Bodas de sangre* con la interpretación de la consagrada actriz cubana Amada Morado, y *Vestuario o maquillaje (VOM)*, la primera experiencia de teatro digital en Cuba, según clasificó *VISTAR*,¹⁷ revista cultural independiente.

Para conocer la experiencia del destacado actor, dramaturgo y director de Trébol Teatro, Yuniór García Aguilera los invito a consultar nuevamente el número 54 de *Funámbulos*, esta vez el artículo «Después de la pandemia... el teatro» del crítico, investigador, docente, asesor teatral y organizador de Talleres de Creación Traspasos Escénicos, Eberto García Abreu. Quiero destacar estas palabras suyas:

Hoy puedo afirmar que mi confinamiento ha sido de todo, menos sabático. A mi correo llegaban varias solicitudes de obras para ser leídas en Instagram. En WhatsApp se aglomeraban mensajes, desde otras geografías, de personas que habían podido ver en YouTube nuestro *Jacuzzi* o nuestro *Pasaporte* y deseaban dialogar sobre las obras. Facebook se inundó de fotos de espectáculos que generaban decenas de comentarios. Nos

sorprendió observar tantas visitas a la copia disponible en Vimeo del cortometraje *Cerdo*, a solo unas horas de haberlo compartido públicamente. Un grupo de actores latinos radicados en Nueva York me pedían un nuevo texto para representar. Otros me invitaban a sumarme a proyectos de guiones dramatizados para la televisión en Cuba y en Estados Unidos. (...) Cuando decidí abrir en Telegram un canal para ir publicando algunas obras, el número de visitas superó mis expectativas.¹⁸

Más adelante agrega:

Poco a poco el mundo se prepara para salir de esta fase. Y aunque es seguro que nada volverá a ser como antes, el teatro, como siempre, resistirá. Ya volverán a abrirse sus puertas al gran público y los actores regresaremos a las tablas. Allí, a pocos metros del espectador, es donde nuestro arte cobra verdadero sentido. Solo allí... cada frase resulta irrepetible y cada función se vuelve única.¹⁹

Yunior reconoce que los medios digitales lo han ayudado muchísimo para visibilizar sus obras como director y dramaturgo, aumentar su público fiel y conseguir nuevas oportunidades de trabajo, dentro y fuera de la isla. Pero dice que el teatro cobra verdadero sentido en escena, cuando estamos disfrutando presencialmente de una obra. ¿Qué quiere decir esto? ¿Que lo que ha hecho en estos meses no es teatro? ¿No es verdadero? No quiero tergiversar sus palabras. Creo que todos entendemos a lo que se refiere. Yo misma me enamoré del teatro por esa energía que te llega cuando estás a menos de un metro del actor. Reconozco que es una sensación hermosa, y que se disfruta no solo la puesta en escena, sino todo, absolutamente todo: escoger el día, la obra y el teatro, encontrar el *outfit* indicado, llegar a tiempo para comprar la entrada, encontrarte con conocidos, mirar el reloj y sentir el cosquilleo porque solo faltan cinco minutos para entrar, y los agradecimientos, esos aplausos, ¡bravo!, y abrazos a los actores al finalizar. Lo sé. Lo entiendo. Lo siento. Pero no me parece justo que minimicemos la importancia de los nuevos medios, más cuando reconocemos que nos han dado tanto. Hay quienes no compartirán el gusto por eso que llaman «teatro virtual», como mismo hay quienes no les gusta la zarzuela, las obras en verso o el teatro posdramático. Y no por eso dejamos de llamarlo teatro.

En cierta forma, pudiera entender por qué esta preocupación obsesiva de algunos teatristas por reafirmar la esencia convivial del teatro. Ciertamente es que en estos meses la oleada de obras virtuales ha sido tan generalizada que pudiera asustar a los más apegados al concepto de Dubatti. Pero algo debemos tener claro: ¡la utilización de nuevos medios en teatro no es algo nuevo, ni está de paso, ni se acabará con la pandemia! Porque simplemente ya es un lenguaje, como pueden ser el vestuario, la iluminación, etcétera. «Será una estrategia temporal», afirman muchos teatristas y quizás para algunos lo sea, pero estoy segura de que la mayoría de los artistas del mundo seguirán interactuando virtualmente con su público, porque, además, un gran porcentaje de ese público no va al teatro. Hemos logrado conquistar a través de las redes a un espectador otro, un espectador que quizás nunca se imaginó que le pudiera interesar el teatro, un espectador que puede ser incapacitado físico y le es más cómodo ver teatro desde casa, un espectador que trabaja en las noches y de día ve teatro en YouTube. Señores, veamos la tecnología como aliada, utilicemos sus herramientas a favor del arte, de lo que queremos lograr. La tecnología siempre estará para potenciar nuestro trabajo, no al contrario. Claro que debemos saber hacer un buen uso de ella. Seamos inteligentes, dejemos que fluya, no perdamos el tiempo en oponernos a ello. Aprovechémoslo para disfrutar, investigar, compartir, dialogar. No le pongamos límites al teatro. ¡No es justo!

¹⁰ <http://instagram.com/teatro.elportazo>

¹¹ <http://www.facebook.com/ciateatrodelaestaciones/>

¹² <http://t.me/ElPuertazo>

¹³ <http://instagram.com/elmedeateatro>

¹⁴ Yudd Favier: «Collage virtual sobre los titiriteros», revista *Funámbulos*, (54): pp. 75-76, Buenos Aires, 2020.

¹⁵ http://m.youtube.com/channel/UCqTPvY2PVD1rPte_Sp8-7yw/featured

¹⁶ <http://instagram.com/jazzvilaprojects>

¹⁷ <http://vistarmagazine.com/vom-vestuario-omaquillaje-lo-nuevo-de-jazz-vila-projects/>

¹⁸ Eberto García Abreu: «Después de la pandemia... el teatro», revista *Funámbulos*, (54): pp. 54, Buenos Aires, 2020.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 54.

NUNCA ME GUSTÓ BAILAR MIS BALLETS, CONVERSACIÓN CON JULIO AROZARENA

MARILYN GARBEY OQUENDO

JULIO AROZARENA HA SIDO PRIMER BAILARÍN DEL BALLET NACIONAL de Cuba y del Béjart Ballet Lausanna. Aclamado entre los grandes intérpretes del siglo xx, desde la Arozarena Arts Association, promueve el mestizaje de las artes.

¿Cuál es el motivo de su viaje a Cuba?

El motivo de este viaje es una colaboración con Danza Contemporánea de Cuba para una obra que vamos a hacer con el Teatro Zingaro de París y la Academia Ecuestre Nacional del dominio de Versailles, ambas instituciones dirigidas por Bartabas. Es un espectáculo que se estrenó en el año 2002 y que Bartabas quiere retomar y me pidió hacerlo con bailarines cubanos. Pensé que los bailarines más aptos son los de Danza Contemporánea de Cuba. Con ese objetivo hablé con su director, Miguel Iglesias, para ver si le interesaba y la respuesta fue positiva. Trabajé con ellos en el montaje de la coreografía y espero que sea bien recibida.

¿Cómo han transcurrido los días del montaje de la obra?

Debo decir que estoy muy contento del trabajo realizado por los bailarines, son muy jóvenes, con poca experiencia profesional, recién salidos de la escuela, pero tienen mucha capacidad de trabajo y mucho interés. El trabajo ha sido muy fluido. No es un trabajo fácil y no va a ser un trabajo fácil por lo que les queda. Hasta ahora hicieron el trabajo que le corresponde como bailarines, pero en París les queda el trabajo con los caballos y con los jinetes. No falta mucho, pero aún queda trabajo.

¿Qué hizo en los salones del Ballet Nacional de Cuba?

Allí tuve la posibilidad de impartir algunas clases a los bailarines, a petición de la directora Viengsay Valdés. Con mucho gusto acepté su proposición. Decir con mucho gusto sería superficial, debo decir con gusto y con responsabilidad. Es un deber, esa palabra no me gusta mucho, pero es un deber ser solidario y colaborar con el Ballet Nacional de Cuba y con Viengsay Valdés en su nueva responsabilidad. Somos egresados de esa compañía y estamos ligados a ella por la Historia.

¿Cómo llegó al Ballet Nacional de Cuba? ¿Tenía algún antecedente en su familia vinculado a la danza?

Para nada, fue un concurso de circunstancias. Yo pienso que es muy difícil a los nueve años decir qué vas a hacer en

tu vida, pero a los diez años yo sabía que quería hacer ballet. Estudiaba en Ciudad Libertad, practicaba atletismo, esgrima, acrobacia. Un día vino a la escuela un grupo de chicos de la Escuela de Arte de Cubanacán a hablar de la Escuela, de lo que allí se hacía. Dijeron que hacían acrobacia, esgrima, se estudiaba música, danza y ballet. A mí me gustó la idea y fuimos a visitar la Escuela de Arte. Lo primero que vi fue a unos chicos que saltaban en una cama elástica, y aquello me impresionó muchísimo, y la escuela era un lugar que invitaba al sueño. Aquello le dio ilusión a mi mente de niño y quise entrar en la Escuela de Ballet. Así empecé. En realidad, yo quería ser acróbata, yo no quería ser bailarín. Meses después de empezar en la Escuela de Ballet descubrí esa disciplina y descubrí mi cuerpo a través de esa disciplina, es lo que ha hecho que todavía esté aquí.

¿Qué recuerdos quedan de su paso por la Escuela?

El paisaje de la Escuela no ha cambiado mucho. Yo tuve muy buenos profesores y hay gente que recuerdo con mucho cariño, no solo por su calidad profesional sino también por su calidad humana. Pienso en Chery naturalmente en Mirta Hermida, en Esther García, en Lupe Calzadilla. Silvia Rodríguez me salvó la carrera, en un momento yo quería dejar de bailar y ella me convenció de que debía seguir. Yo quería entrar a la marina para ser buzo, y ella me convenció de que si seguía bailando podría bucear, pero que si entraba en la escuela de buzos no podría bailar.

Puedo hablar no solo de los profesores de ballet, los ligados a la especialidad, sino también de los profesores de formación general como Pedro Ángel González, Tania Cotayo. Hay que hablar de las tías

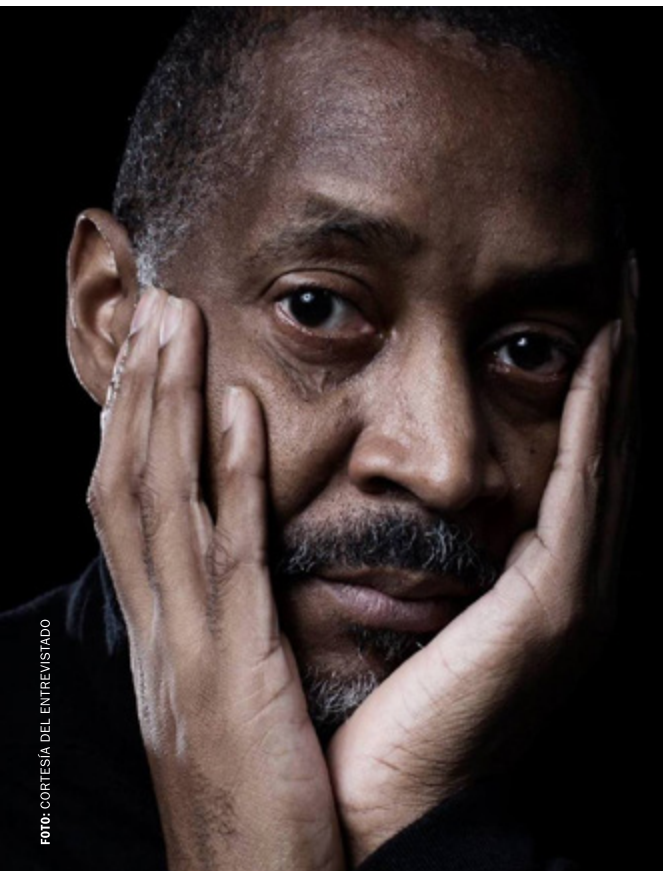


FOTO: CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

que nos cuidaban en la beca y nos alimentaban. Hay que hacerles un monumento, porque el arte cubano en todo su esplendor, quiero decir Música, Artes Plásticas, Teatro, Danza le debe también a esas señoras.

Es famoso el vínculo afectivo entre quienes estudiaron en Cubanacán en esa época. ¿Quiénes eran sus compañeros?

Ese periodo influyó, e influye todavía, en mi manera de crear, en mi manera de entender la creación artística. Mis compañeros eran Gonzalo Rubalcaba, Omar Sosa, Isabel Santos, Anabel López. Yo pienso en aquella mezcla de provincias, de disciplinas, de inquietudes, de curiosidad. Hoy, creando mis espectáculos, cuando hago mis coreografías, pienso en eso. Mi organización se llama Arozarena Arts Association. Está basada en esa colaboración, yo lo llamo *mestizaje de artes*, porque no se trata de acompañar la danza con la música, o bailar alrededor de una escultura, sino que se trata de tomar la obra de un artista, de otro artista, para hacer una obra común. No es la mitad de uno y la mitad

de otro que hacen una tercera, sino de dos entidades al 100 % que hacen una tercera entidad.

El objetivo de la Asociación también es ese. Yo pienso que ese vínculo que hubo en la Escuela de Arte en esa época nos daba la posibilidad de interesarnos en lo que hacían nuestros colegas músicos y, por consecuencia, interesarnos en la música; interesarnos en lo que hacían los plásticos y en las artes plásticas. Sucedió lo mismo con los de actuación. Esto que voy a decir me vale muchas veces el enojo de mis colegas bailarines, pero pienso que la danza es un arte dependiente, si no es la más dependiente de todas las artes. La danza depende del espacio, de la música. Un pintor puede pintar su cuadro en su salón, en su garaje. Nosotros necesitamos el tablón. El cuadro está ahí, aunque no se exponga, nosotros necesitamos al espectador, para que la obra exista hay que representarla, tiene que hacerse el espectáculo. El músico puede componer, la partitura existe, aunque no se ejecute, la obra está hecha, algún día se tocará. Para que exista la coreografía tiene que representarse, hay una dependencia desde mi punto de vista. Y eso hace que yo me interese en otras artes para enriquecer mi creación.

¿Cómo fue el tránsito de la Escuela a la vida profesional? ¿Qué significó para usted entrar al Ballet Nacional de Cuba?

Ese era nuestro objetivo como estudiantes, todos queríamos entrar al Ballet Nacional de Cuba. Para mí suponía una contradicción porque yo quería entrar a la compañía, pero no quería bailar clásicos. Fue Alicia quien me convenció de que, para bailar lo que yo quería, debía pasar por los clásicos, y ella se ocupó de que yo bailara los clásicos, y yo le agradezco.

¿Qué coreografías interpretó?, ¿con qué bailarinas subió a escena?

Yo bailé casi todo el repertorio clásico, hice desde los halconeros hasta el príncipe Albrecht en *Giselle*, pasando por todo lo demás. La primera vez que hice el segundo acto de *Giselle* lo hice con Loipa Araújo en México, que era mi maestra, era un gran honor bailar con ella. Bailé con Amparo Brito, con Gloria Hernández, con Ofelia González, con Rosario Suárez, con Mirta Pla, con Aurora Bosch, con Josefina Méndez. Bailé con muchas bailarinas, de las que me precedían y las de mi generación, como Ana Lobé, María Julia Maya, Lorena Feijoo.

De los clásicos que interpreté con el Ballet Nacional de Cuba creo que fue *Giselle* el que con más agrado bailé. *Prólogo para una tragedia*, que era el ejemplo de Andrés Williams, quien también fue mi maestro, lo bailé con Ana Lourdes Novoa y lo bailé con Amparo Brito. Hablando contigo me doy cuenta que hace mucho tiempo de eso.

¿Por qué salió del Ballet Nacional de Cuba?

En aquellos tiempos yo viajaba muchísimo, estaba muy poco tiempo en Cuba. La mayoría de las veces, por una razón o por otra, estaba fuera. Además del interés personal, de esa hambre por explorar en la creación, propia de un espíritu joven. Pensé que lo que yo quería alcanzar no lo podía alcanzar desde aquí. Tenía que salir de Cuba para lograrlo, es lo que me hace renunciar al Ballet Nacional de Cuba. Busqué contratos en Europa para llegar a mi objetivo. Estando en la Escuela había visto un reportaje del Ballet del Siglo xx, la compañía de Maurice Béjart, había visto a Michaël Denard bailar *El pájaro de fuego*. Le dije a mi maestra Loipa Araújo: es así como yo quiero bailar, no es Albrecht, no es Sigrído. En esa época yo no sabía quién era Béjart, ni quién era Stravinski. Era muy joven, pero esa era el tipo de danza que yo quería bailar, yo sentía que era eso lo que me seducía.

Pues era muy osado, porque en esa época era muy difícil para un bailarín cubano moverse hacia otras fronteras, explorar otros caminos.

Es lo que se decía, que era imposible, pero era legal. Había mucha desinformación, pero era posible hacerlo. Tenía todo el derecho de declararme como artista independiente ante el Ministerio de Cultura de Cuba y desvincularme del Ballet Nacional de Cuba. Siendo artista independiente podía viajar al exterior, y así fue como se hizo. Era difícil porque no sabíamos cómo hacerlo, nadie lo explicó, pero podías hacerlo. Con pasaporte, contrato y visa de trabajo podías hacerlo.

¿Dónde comenzó el recorrido por Europa?

Comencé a trabajar en Francia, en la Opera de Avignon, luego regresé un tiempo a Cuba, y de aquí me fui a Amberes, al Ballet Real de Flandes, y de Amberes a Suiza, al Béjart Ballet Lausanna, de ahí obtuve mi pasaje a Zín-garo, la compañía ecuestre. Durante ese periodo seguí colaborando con la compañía de Béjart como invitado. De París regresé a Bélgica, pero esta vez a Bruselas, donde hice mi primera compañía, se llamaba *L'air de rien*, es decir, *Como si nada*. Ahí, como me gusta decir, quedé embarazado, y regresé a Francia con mi esposa, allí estábamos más cerca de su familia, era mejor que estar solos en Bélgica. Entonces empecé a trabajar como *maître* de ballet en la Opera de Niza. Al mismo tiempo, Béjart me pidió que regresara a la compañía, para que lo ayudara como *maître* de ballet y como bailarín, pero había firmado contrato y nos quedamos dos años en Niza. Luego regresamos a Lausana, y allí estoy hasta ahora. En agosto de 2019, dejé de ser, oficialmente, parte del Béjart Ballet Lausana, como *maître* de ballet y asistente de dirección. Y creé mi asociación, Arozarena Arts Association.

Antes de llegar a ese momento quiero hacer otra pregunta. Usted habla de Béjart con familiaridad, para los amantes de la danza él es un ídolo, uno de los grandes referentes en el mundo. Me gustaría que contara de su relación con Maurice Béjart.

Es muy difícil definir ese tipo de relación. Me gusta decir que cada uno de nosotros tiene su Béjart. Yo me siento privilegiado, no lo puedo decir de otra manera, de haber tenido una relación muy cercana con el maestro, tanto en lo profesional como en lo personal. Aprendí muchísimo de la danza con él, y aprendí muchísimo del ser humano. Aprendí de la relación con la gente, de la relación con las cosas, de cómo aprender. Y eso se lo agradezco a la vida muchísimo. Estar en un estudio con Béjart era como pasar cinco años de carrera universitaria. Saber aprovechar esa posibilidad al principio costó, parecía que era demasiada información, pero con el solo hecho de estar allí te das cuenta de que la información es mucha porque la quieres asimilar toda, y aprendí a seleccionar justamente cuál era mi Béjart, y de ese que elegí yo aprendí.

De las obras que bailó con Béjart, cuál recuerda con más agrado.

Con más agrado recuerdo *El pájaro de fuego*, ese era mi sueño, quería bailararlo, y fue un sueño que realicé. Bailé muchas obras de Maurice, la última obra que hice como bailarín me costó mucho trabajo hacerla porque él no quería que bailara esa pieza, era *Sonata a tres*, con música de Béla Bartok, a partir de una obra de Jean Paul Sartre. Son tres personas en escena durante veintitantos minutos, con un desarrollo

dramático muy fuerte. Me encantaba esa pieza, que Maurice concibió para él en los años cincuenta, y parece que fue hecha la semana pasada. Me gustaba mucho y siempre quise bailarla. Yo la ensayé mucho al principio y él me decía que era muy joven para bailarla, que nadie creería que yo era un hombre débil. El protagonista de la obra es un hombre al que le cuesta mucho tomar decisiones. Bailé la obra al final de mi carrera, fue la última pieza que bailé, le tengo mucho cariño también por eso.

¿Qué pasó en la compañía cuando murió Maurice Béjart?

Fue un cataclismo, Maurice nos preparó para cuando llegara ese momento. Gil Roman se había preparado para eso. Él es el director adjunto de la compañía desde 1989, Maurice lo estaba preparando desde hacía muchos años. Maurice cambió su testamento muchísimas veces, lo único que no cambió fue el hecho de que Gil iba a dirigir la compañía. Pienso que no había gente más capaz que Gil, ni entre nosotros ni entre la gente que estaba fuera de la compañía. Para mí, y para un grupo de bailarines y de colaboradores que estábamos ahí, porque sabíamos que iba a ser difícil, porque Maurice dejaba un gran hueco, una ausencia que se notaba. Pero ahí está la compañía, hace más de doce años que murió Maurice, y la compañía está muy bien, yo diría mejor que nunca.

¿Cómo preservan el legado de Béjart? ¿Cómo han desarrollado nuevos caminos para la compañía?

Hay un trabajo de conservación del repertorio, de recuperación y reactualización de ciertas obras, y hay nuevas creaciones. Yo hice obras para la compañía, se invitaron a coreógrafos, y la compañía gira con esas obras. La mayoría de las obras del repertorio son de Béjart, el público quiere ver Béjart, los productores piden Béjart. Es normal que así sea, pero la gente sabe también que la compañía renueva su repertorio, que tiene nuevas piezas. Gil es muy buen coreógrafo. No es cuestión de comparar, Gil no es Béjart ni hace Béjart, yo no soy Béjart ni hago Béjart. Nuestras coreografías son muy diferentes. Fuimos formados por él, aprendimos de él, pero nuestras obras son diferentes, tenemos otras maneras de abordar la creación, y eso es lo que permite que la compañía pueda renovarse. No es una compañía museo, no es una compañía de conservación. Es una compañía que conserva, que preserva, que se sirve del pasado para crear nuevas obras.

Del Julio Arozarena bailarín, al Arozarena coreógrafo, ¿qué ha pasado después que dejó de bailar?

Mi experiencia como coreógrafo empezó hace muchos años, empezó aquí en Cuba, en la Escuela. Siempre me inspiró la creación coreográfica, es algo que me fascina. Nunca

me gustó bailar mis ballets, nunca me gustó bailar mis coreografías. Es algo que me gusta decir siempre. Mal bailarín, tal vez. Mal coreógrafo, tal vez. Pero los dos juntos, no. Prefiero que otros bailen mis coreografías. Maurice me dijo un día: es real que es difícil bailar tu propia pieza, pero tienes algo demasiado personal, muy particular, y hasta que tú bailes tus propias piezas la gente no va a entender lo que tú quieres hacer. Y muchas veces me veo en esa situación de mostrar lo que me gustaría ver, y el bailarín quiere imitarme, y yo no me gusto. Es un conflicto un poco extraño. Cuando empecé a hacer coreografías acá, realmente no tenía ni el conocimiento ni el bagaje cultural que tengo hoy, preferí bailar más y coreografiar menos, debía aprender a hacer en ese tiempo. Hasta que me sentí apto para crear, los años te hacen menos apto para bailar.

¿Será posible ver en Cuba las coreografías de Julio Arozarena?

Espero que sí. Hemos visto algunas posibilidades con Danza Contemporánea de Cuba de hacer nuevas creaciones, y de hacer reposiciones con el Ballet Nacional de Cuba.

Quienes lo conocen afirman que usted es un hombre culto. Lo resalto porque se duda mucho de las capacidades intelectuales de los bailarines. ¿Qué hay de cierto en esas afirmaciones?

No sé si soy culto, sé que soy curioso. Eso me lo inculcó mi padre, él tiene ochenta y dos años y sigue estudiando para aprender de cualquier cosa. Y digo aprender porque no creo que sea saber lo que uno busca, se trata de aprender en el sentido de nutrirse, de mirar en todas direcciones, de captar la savia de la vida. Te hablaba de lo vivido en la Escuela, me encuentro con músicos y quiero saber qué hacen, me encuentro con un pintor y quiero ver su obra, conozco a un escritor y quiero leer sus libros, conozco a un cocinero y quiero cocinar con él. Es curiosidad por el saber, yo pienso que ese andar por la vida me nutre,

es lo que te lleva. A mí me gusta decir, para que sea más claro, que el sentido de la vida es morir en paz, y morir en paz significa para mí haber cumplido la obra de la vida, y la obra de vida que me he propuesto es la creación, y crear implica hacer algo que no existe, y para eso primero debes conocer lo que ya existe. Es toda una consecuencia, una cosa engendra la otra y ayuda a avanzar. Cada obra te muestra la obra que tú quieres hacer, aunque no la hagas nunca caminas en esa dirección.

¿Cómo fue el tránsito del ballet a la danza contemporánea, de un lenguaje convencional a uno que deja mayor libertad de creación?

Ese también fue un punto de conflicto con la profesión, yo estoy de acuerdo con el orden, con la clasificación que hay que hacer de las cosas, pero no estoy de acuerdo con separar a las danzas, nunca estuve de acuerdo. Es personal, no quiero decir que esté mal o que esté bien, para mí la danza siempre ha sido una sola, o más bien dos: la buena y la mala, sea clásica, moderna, posmoderna, no danza, neoclásica, lo que sea. Si es buena danza, para mí vale la pena. Limitarse a que eres clásico, a que eres contemporáneo, para mí es una tontería. Es mi punto de vista, muy personal. Por eso para mí no hubo ningún problema en pasar de lo clásico a lo contemporáneo, a lo neoclásico, a bailar con caballos, a hacer una pieza de teatro. Yo no me pongo esos límites, ni entre las fronteras ni entre los seres humanos ni entre clases sociales. No me interesa hacer distinciones de ese tipo.

Se habla de racismo en el ballet. ¿Cómo vivió usted ese fenómeno en el Ballet Nacional de Cuba? ¿Cómo lo ve a la distancia que dan los años?

Hay una gran polémica sobre si Cuba es o no una sociedad racista. Que no sea segregacional es otra cosa, que no haya discriminación es otra cosa, pero creo que es un país racista. Está en su cultura, en su literatura, en su teatro, está en el hablar de su gente cada día: el chino, el negro, la mulata, el negro oscuro, el negro claro, el negro de salir, el blanco sucio. Todas son clasificaciones para dividir a las personas, pones a dos negros juntos y se hacen una diferencia, porque uno es de pelo bueno y el otro es de pelo malo. No puedo decir que fui o soy víctima del racismo ni en el Ballet Nacional de Cuba ni en ningún lado del mundo, por la simple razón de que yo nunca acepté ser víctima de nada, ni de racismo ni de ningún tipo de discriminación. Si yo pensara así no hubiera sido capaz de bailar *La silfide* con un traje escocés en el Circo Real de Bruselas delante de los reyes belgas. Bailé *Cenicienta* en la Opera Real de Flandes y hacía el príncipe; un periodista de muy buena fe, ojo porque lo hacía de buena fe, no era una crítica burlesca, decía que era muy agradable ver alguna

vez a un príncipe que no estuviera calcado de la imagen de Walt Disney, sino que era un príncipe de chocolate. Ese tipo de cosas pueden ser ofensivas, pero si uno las toma en cuenta puede ser pérdida de tiempo. Yo nunca tuve tiempo para eso. En Cuba bailé casi todos los clásicos y nunca me pasó por la cabeza ese tipo de diferencias de color de la piel. Sí hay una diferencia estética, puede que no sea cuestión de racismo sino



de gusto. Es evidente que si voy a hacer *Cenicienta* no me voy a poner la misma peluca que se puso Esquivel, nadie puede obligarme a hacer el ridículo en escena. Si hago *Giselle*, no lo hago con una malla morada porque no me va, todo eso es adaptable. Sería absurdo que hiciéramos como los norteamericanos, que se dividen en afroamericanos, en italoamericanos, etc. Sí hay racismo en el Ballet Nacional de Cuba, lo hay en todo el país. Hay que tener en cuenta el contexto para hacer estas valoraciones. Si no

quieres que te pasen por encima, no puedes tirarte en el suelo. Yo no soy víctima del racismo porque yo no acepto ser víctima del racismo. Yo soy negro, gracias a Dios yo soy negro, y no por eso critico a un blanco, a un negro. Soy negro, pero eso no me impide estar a la altura de un chino, de un árabe, de un blanco. Esas diferencias, a estas alturas, en una institución como es el Ballet Nacional de Cuba, en un país como Cuba o en cualquier parte del mundo no tienen razón de ser.



FOTO: CORTESÍA DEL ENTREVISTADO

MI MAESTRO FERNANDO*

GRETTEL MOREJÓN

EN EL AÑO 2016 FUI INVITADA A BAILAR *La bella durmiente* en el Sofia Festival Ballet en Catania, la segunda ciudad más grande de Sicilia, Italia. Estaba aterrada, era la primera invitación que recibía a mi nombre y me enfrentaba a una versión rusa sobre la original de Marius Petipa. Mi agenda comenzaba en Bulgaria, el país donde se escuchó por primera vez sobre la Escuela Cubana de Ballet, en los míticos concursos de Varna. Allí, junto a mi *partner* Emil Iordanov, pasaría una semana preparándome con la ayuda de la primera bailarina del Sofia Ballet y designada para el montaje Vessa Tonova. Sentí que los búlgaros se parecen mucho a los cubanos, y como artistas son detallistas y empeñados. Vessa afirmó lo que yo conocía del estilo clásico de Petipa: la importancia de los brazos, las cabezas, los acentos y la musicalidad, cualidades y calidades que mi maestro me había insistido en otros tiempos. Sin embargo, había algo en ella, en sus maneras, que me llevaron otra vez a Fernando. Conecté lo que en otros tiempos me enseñó el maestro, esta vez aplicado a mi vida profesional. El gran resultado fue la confirmación de que la historia del ballet sí pasa objetivamente por la obra de Fernando Alonso.

Desde 2006 soy integrante del Ballet Nacional de Cuba (BNC) y, para mi satisfacción, me distingue el privilegio de haber sido discípula del maestro Alonso durante mi etapa de estudios. A su lado trabajé varios años el *pas de deux* del tercer acto del clásico *La bella durmiente*, en la versión cubana (Alicia Alonso sobre la original de Marius Petipa), junto al bailarín Dani Hernández, estudiante en ese momento, como yo. Aquella oportunidad devino un espacio de convergencia habitual de nosotros con el ensayador, de 2003 a 2005, un periodo en el cual nos parecía natural recibir a diario el consejo del maestro, cuyo nombre ahora lleva la escuela.

El *pas de deux* de *La bella durmiente* es una de las obras obligatorias del repertorio de las grandes compañías de danza del mundo, una pieza que nunca falta en galas, festivales y concursos internacionales. Su complejidad técnica y sus probabilidades



FOTO: CORTESÍA DE LA AUTORA.

El lago de los cisnes

para revelar las cualidades de los intérpretes la convierten en prueba de fuego.

Pero, además, en el curso 2003-2004, la subdirectora de la Escuela Nacional de Ballet (hoy llamada Fernando Alonso) Marta Iris Fernández, le pidió al maestro que la cubriera durante unos meses al frente de mi grupo de séptimo año porque ella debía asumir un compromiso profesional en el extranjero. Hacía muchos años que el profesor no impartía la clase diaria de ballet a nadie, esta propuesta lo obligaba a retornar a la época en la cual se encontraba al frente de alguna compañía.

Corrían los últimos meses de 2003, Fernando llegaba puntual a darnos la clase de ballet, acompañado de Zuensy, una asistente y aprendiz a la vez. Allí pasábamos mucho más tiempo del que debía durar la clase y repetíamos varias veces los pasos que para nosotros no eran importantes, pero para él constituían la base del trabajo. Un ejemplo eran los *tendu* estirados; es muy común que al cerrar a la quinta posición la rodilla se doble un poco. Era un ejercicio sagrado, si cuando lo hacíamos detectaba el error, volvíamos desde el principio. ¡Una tortura!

A medida que pasaban los días, iba encontrando nuestras dificultades y montaba la clase para corregirlas. La clase tenía una línea ascendente. Trabajaba un propósito, o varios, y los ejercicios respondían y tributaban a ellos. Por ejemplo, si quería que giráramos mejor, nos ponía desde la barra muchos balances en *passé* y, en el centro, *pirouettes* que terminaban en *passé* y de ahí un *relevé* a balance. De un mismo ejercicio hacía variaciones, pero con la misma complejidad técnica que quería que lográramos. Su método para enseñar empezaba por la repetición, seguía por la explicación, muchas veces visual, y terminaba en la repetición otra vez. Incluso cuando el paso salía correctamente lo hacía repetir, a veces para mostrarlo, para afianzar y convencer sobre el dominio o, simplemente, como recompensa. Se ponía muy feliz cuando veía algo bien hecho.

De sus imágenes visuales en la clase le tengo especial cariño al *grand battement derriere* y el occipucio: parte posterior de la cabeza donde se une con la columna vertebral: «el *grand battment*, muchachitas, debe llegar al occipucio», decía. Nunca más se me ha olvidado.

Me gustaba que compartía con cada maestro sus descubrimientos, logros y decepciones, no se guardaba nada para él. Nunca dejó de enseñar y aprender, de escuchar y decir, siempre para el bien. Esta fue la última vez que Fernando asumió una

clase de ballet entera en calidad de maestro. Ni en la propia escuela ni en una compañía repitió la experiencia. Concentró sus fuerzas en asesorar y dirigir ensayos, para beneficio mío y de muchos artistas que hoy extrañamos su mirada y los consejos oportunos.

«El reto más grande para un maestro es darse cuenta de que él prepara artistas. Fernando daba clases de más de una hora y media, le tocaban el timbre, la campana y él seguía. La clase no es de mantenimiento, es de superación», observó Aurora Bosch, *maître* del Ballet Nacional de Cuba y joya del ballet cubano.

La clase acompaña al bailarín durante toda su carrera. Allí comienza su formación académica, artística y estética. El maestro deviene pilar fundamental en todas las etapas, pues el danzante se nutre de él constantemente para el desarrollo.

Por su parte, un pedagogo necesita descubrir en cada uno de sus bailarines las diferentes vías para potenciar en ellos lo mejor y lo que más trabajo les cuesta. El cuerpo de un bailarín, incluso profesional, no deja de ser un frecuente creador de vicios y malos hábitos, por tanto, el maestro sigue siendo imprescindible para detectar errores y corregirlos antes de que se conviertan en reflejos que den lugar a una ejecución incorrecta.

¿Qué tiene de especial un maestro de ballet? ¿Por qué hay maestros que nos funcionan mejor que otros? Esta pregunta nunca tiene una respuesta definitiva; algunos bailarines prefieren destacar el ritmo de las clases, otros si la dificultad o la construcción general de los ejercicios les hacen sentir que trabajó mejor. Para la mayoría resulta muy importante la manera de corregir del profesor. Si acierta y ayuda a que salga correctamente un paso, se convierte automáticamente en un Dios.

Cuando se juntan en una clase un maestro comunicador, conocedor, con ojos en la espalda, musical, exigente y con buen carácter, es muy difícil que un bailarín se conforme con llegar a una clase donde el educador se limite a marcar ejercicios y darle correcciones técnicas. Para mí un maestro especial debe motivar, darle confianza a sus alumnos, hacerles aprender y comprender, instarlos a superarse. Los buenos pedagogos no solo transmiten conocimientos, sino que transpiran su gusto, cautivan

* La mayor parte de este texto pertenece a la Tesis de Licenciatura en Arte Danzario de la autora: «Fernando Alonso y *La bella durmiente*».

a sus alumnos, los motivan a buscar y proyectarse más allá de lo simple o convencional. Fernando era la mezcla de todo y, para mayor virtud, descubrió dentro de su clase cómo educar a los bailarines, en anatomía, física, música y cómo enseñarlos, a su vez, a enseñar.

Fernando en la clase de ballet nos introdujo nociones de anatomía, puede que en ese momento no me haya dado cuenta porque yo era muy pequeña, pero él nos decía: muchachitas, hay que hacer *en dehors*, miren: el hueso del fémur se introduce en la fosa cotiloidea y esa es una articulación que tiene cartílagos, nervios, y entonces pueden rotar la pierna, muchachitas. Así era la clase de ballet.... y nos ponía un vasito de agua en el talón que no se podía caer, porque era de cristal y era el agua que él tomaba durante la clase.

Relató Aurora Bosch.

Fernando aprendía de cada alumno y el salón devenía su laboratorio, según reconoció alguna vez. Medía cómo lograr sus objetivos y no se ceñía o ataba a ningún método que le frenara en sus intenciones.

Usó, que yo recuerde, dos métodos. Primero, traía la clase escrita y la ponía, pero con el tiempo se dio cuenta de que a la hora de echar a andar sus propósitos muchas veces no lo lográbamos, entonces, ¿qué hacía? Daba la clase y al terminar, inmediatamente la escribía. En un ejercicio no se deben poner más de dos pasos difíciles y entre ellos debe haber un paso de unión que le permita al bailarín ejecutar la dificultad que se le plantea. A veces no lograba en esa clase el resultado que él deseaba, entonces sustraía dos elementos que él quería trabajar con nosotros, no repetía la variación entera, sobre eso montaba otra variación hasta que nos saliera.

Describió Aurora.

Nadie que lo conociera apreció a Fernando como un maestro normal; pues no lo era. Sabía cómo hacerse interesante, todos queríamos aprender el secreto de su éxito como pedagogo. En el salón era fuerte y dulce a la vez, exigía respeto sin gritos, entendía y sabía cuándo no lo entendíamos a él, buscaba maneras, acortaba la distancia de los años. Se hacía querer, respetar y admirar por su comportamiento.

Dentro del salón, el maestro era capaz de estudiar, a la vez, a cada bailarín. Los llegaba a conocer tan bien que, sin preguntar, sabía si les pasaba algo. Además, era consciente de que cualquier problema o preocupación, incluso ajeno al ballet, afectaba el rendimiento.

Mi colega de grupo Ely Regina Hernández, primera solista del Ballet Nacional de Cuba, afirmó:

Me acuerdo particularmente de la gran habilidad que tenía para explicar cada paso, el mismo paso a través de todas las escuelas existentes, cómo se hacía y, quizás, hasta el aporte que tenía cada escuela sobre el paso en específico y sobre las coreografías en las que se interpretaba dicho paso, cualesquiera que fueran. También conocimos al pedagogo porque era una persona a la cual uno podía acudir como ser humano. No era una máquina de moler caña, como se dice actualmente. Podía analizar psicológicamente tu estado de ánimo, tu disposición para el trabajo, tus características personales y eso influía mucho en los ensayos. Me gustaba su capacidad de diferenciar a una bailarina de otra, y adecuar los ensayos para determinado bailarín, por ejemplo: si cierta persona tenía algunas características físicas o cierto somatotipo, él era capaz de adaptar la coreografía sin cambiarla, justificándolo siempre con un porqué; porque esto se te va a ver mejor, porque esta en tu línea, porque está en concordancia con el personaje pero no cambia nada que te pongamos un brazo más alto o no por tus atributos físicos. Siempre era algo enfocado en lo positivo, nunca en lo negativo.

A ella también le tomó ensayos de *Chaikovski pas de deux*, una pieza del ruso George Balanchine, quien desarrolló gran parte de su obra en Estados Unidos y se le considera uno de fundadores del ballet neoclásico, así como de un uso particular de la técnica (método) asociado a artistas del país norteamericano. Fernando había conocido a Balanchine en la juventud de ambos, en Estados Unidos, y junto a Alicia Alonso había sido parte del elenco de estreno de la obra *Tema y variaciones* (1947). Sin duda, tenía mucho conocimiento sobre ese creador, en cambio, en mi grupo de la escuela —a la altura de 2004— apenas teníamos noción de quién era Balanchine.

Según Ely Regina, el maestro le hacía mucho énfasis en las particularidades de la escuela del New York City Ballet (fundada por el propio Balanchine en la década de 1940), el trabajo de caderas y los brazos cruzados, entre otras peculiaridades:

Una de las características de la escuela cubana de ballet es el respeto al estilo y las formas técnicas que tienen otras escuelas y en *Chaikovsky pas de deux* hay muchas formas de hacer que difieren de las maneras asumidas en nuestra escuela cubana. Sin embargo, se impone ser respetuosos con lo que bailamos, por eso el estilo romántico está preservado en nuestra escuela, por eso él me pedía lo que exigía Balanchine, aunque fuese escuela americana, como suele decirse. Por ejemplo, en la diagonal de la variación, yo la empecé haciendo con los brazos redondeados y él llegó y me lo cambió bajo la justificación de que Balanchine, para dar mayor velocidad, cruzaba los brazos en casi todos los giros. El *spot* en esa misma diagonal debe buscarse de frente, en el público, y no en el sentido de la diagonal como indica la metodología propia de la escuela cubana. Me habló de la posición de las manos y los dedos abiertos, aunque esto último no me lo exigió, tal vez porque yo era una estudiante y tuvo el temor a que se me quedara y convirtiera en defecto dentro de otras ejecuciones. Me habló de las caderas, de las piernas extracruzadas, el trabajo exquisito cada vez que había que poner quinta posición de piernas, la musculatura que debía estar liberada para dar agilidad y, por supuesto, de su famosa fuerza centrípeta y centrífuga.

Nuestra maestra Mirtha Hermida siempre contaba esta historia:

Recuerdo que en un ensayo de *La bella durmiente* comenzamos practicando los pasos que nos estaban dando mayor dificultad, como veníamos haciendo cada día, y el maestro me hizo repetir este movimiento durante aproximadamente una hora, porque tenía que ejecutarse perfectamente, con el correcto *en dehors*, y la rodilla estirada a su límite, para infundirla con una luz sensual. ¡Lo repetí tantas veces que mi zapatilla se quebró y aún no habíamos comenzado el ensayo!

La maestra contaba esto a sus alumnos cuando se cansaban de repetir los pasos más de dos veces. Como Fernando hubiese dicho: «La repetición es la fuente de la perfección».

Cuando la pierna estaba perfecta, siempre había que arreglar algún detalle de la mirada o la cabeza. Si lo observado lo convencía, hacía un gesto de satisfacción y exclamaba: «ahora sí mijita, vamos a ver si es verdad, preciosa» y nos lo hacía repetir varias veces más.

Dani Hernández, primer bailarín del Ballet Nacional de Cuba, también dejó su testimonio sobre aquella época:

Fernando buscaba algo que no era lo habitual en un ensayo, no decía solamente: «estira la pierna», aunque estaba incluido, o «mira hacia un lado u otro», él buscaba la sutileza a la hora de decirte: «mira, tienes que hacer este movimiento de esta manera», y a continuación daba la explicación de por qué se debía hacer tal movimiento. Era una cualidad distintiva de él, no se conformaba con dar la corrección sino que explicaba sobre qué base nos la estaba dando. Si uno quería aportar algo, porque el bailarín instintivamente aporta y hace movimientos propios, él valoraba, de una manera coherente, si estaba acorde con el contexto, la época y el personaje que estaba interpretando. Si era válido, perfecto, y si no funcionaba, te daba la vuelta para hacerte entender por qué resultaba inapropiado. Con su explicación profunda uno mismo reflexionaba sobre lo que estaba haciendo y llegaba a la conclusión de que era verdad que no estaba dentro de los parámetros establecidos para hacerlo de esa forma.

Con Fernando aprendí a no guiarme por los aplausos del público, a confiar primero en la voz del maestro, independientemente de otros criterios. Siempre me decía que yo era muy crítica conmigo misma pero, observándolo a él, esta característica solo se me agudizó porque era muy crítico con lo que veía y con su propio trabajo. Cuando no estaba satisfecho, no valía ninguna felicitación o aliento, solo cuando lograba su objetivo sonreía. Mi trabajo con él fue modelando a la Gretel profesional. Desde aquella etapa, disfruto a plenitud reunir información sobre cada obra que bailaré cuentos, videos, artículos, libros, todo lo disponible. El maestro me ayudó a no apreciar las piezas solo como un cuerpo de pasos técnicos. Me enseñó a valorar desde la musicalidad hasta los sentimientos y, muy importante, a buscar características dentro de mí para lograr la versión correspondiente desde mis posibilidades y mi propio carácter.

EL BAILARÍN NO PIENSA, BAILA; EL INTELLECTUAL PIENSA, NO BAILA. ¿MITO O REALIDAD?

¿Qué hacías hace un año? Si recuerdas con consciencia tu pasado puedes tener más fuerza para enfrentar tu presente.

La vida es solo entendida hacia atrás pero debe de ser vivida hacia adelante.

NIELS BOHOR

CUANDO PLANTEÉ ESTA CONFERENCIA NO TENÍA IDEA DE LO QUE ME implicaría como profesional de la danza folclórica, ya que mi realidad no dista de la de otros profesionales, no solo del arte sino de cualquier otra área del conocimiento, sin embargo, una de las características de la danza es que genera de manera consciente o inconsciente el uso total de las capacidades del ser humano, propicia el trabajo colaborativo, se entretejen redes de comunicación, se comparte y conecta ya sea con uno mismo, con el otro, con los ancestros o las fuerzas del universo.

En efecto, el bagaje intelectual que poseemos ha sido resultado del estudio del hombre, un estudio que inició con la pregunta de nuestra existencia en este mundo; a lo largo de la historia el conocimiento ha otorgado el poder a múltiples personajes y grupos sociales con efectos diversos, que convergen en un mismo punto: la división de los que saben y los que no saben, es decir, el conocimiento es poder y pareciera que la falta de este es sinónimo de sumisión.

Estas fuerzas opuestas han tenido muchos tintes que han derivado en confrontaciones de diversa índole: políticos, sociales, económicos y culturales, en donde los actores intelectuales son los menos afectados ya que los encargados de dar la cara y hacer el trabajo sucio, por así decirlo, son las mayorías que se adhieron o fueron obligados a creer y asumir una ideología que en muchos casos ni siquiera se conoce.

La frase de Bohor: «La vida es solo entendida hacia atrás pero debe de ser vivida hacia adelante» me hace pensar que tal parece que se nos enseña a hacer todo lo contrario: vivir hacia atrás tratando de entender el futuro.

Pareciera que el conocimiento construido por el hombre, del hombre y para el hombre solo está a disposición de unos cuantos y, para hacerlo aún más complicado, se estratifica, se especializa y se profundiza, lo que hace que se vea tan complejo que solo algunos iluminados son los elegidos para resguardarlo, conservarlo y compartirlo, claro, para compartirlo aquellos iluminados eligen también a los depositarios del mismo y así inicia una larga cadena en la que, como dice el dicho, «El que tiene más saliva traga más pinole».

Ahora bien, ¿qué tiene que ver toda esta perorata con la danza?, pues nada más y nada menos que también hace referencia a la realidad de nuestro objeto de estudio, es decir, existe un grupo de intelectuales que dilucidan en torno al mismo, otro grupo que se dedica a la interpretación o ejecución del mismo, un grupo más que se define como espectador, pero también uno que se hace llamar gestor, uno más de promoción y puedo mencionar otros tantos, además de que cada uno de estos tiene subgrupos; en otras palabras, se convierte en una superestructura en la que solo algunos ostentan el poder y el conocimiento o la credibilidad de que este se posee y domina. Curiosamente muchos de estos intelectuales no estudiaron la danza de manera profesional, en algunos casos ni siquiera la practicaron, y los que sí la estudiaron, en el momento que se adentraron a la dilucidación de la misma dejaron de practicarla, y cuando me refiero a praxis no solo hablo de la ejecución, también de la enseñanza (práctica), que desde mi punto de vista son elementos fun-

damentales para su dilucidación, pues desde un escritorio y como espectador puedes agudizar la vista, identificar capacidades corporales y reconocer estilos, pero ¿cómo comprender las necesidades que el cuerpo mismo externaliza en la práctica y enseñanza?

También me refiero al carácter sensitivo que la danza genera en un bailarín, danzante o maestro, es decir, la actividad de la danza incluye el todo, no se puede ni se debe soslayar que conjunta el trabajo intelectual y corporal como uno solo.

Entonces, ¿en qué momento de la historia imperó esta idea de que para bailar no es necesario estudiar o teorizar y viceversa?

Desde mi punto de vista la respuesta se halla en la educación misma, es decir, en la ignorancia que la sociedad tiene sobre las implicaciones no solo del estudio de la danza, sino del arte en general.

Al respecto, la doctora Palacios comenta: «El arte para la población común no es un bien reductible, es más bien una actividad concebida para diletantes, sin valor productivo y de la cual podríamos prescindir. En el mejor de los casos el arte se ve como una actividad ornamental».¹

Por su parte, Giráldez afirma: «Aunque nos pese, aún hay mucho camino por recorrer, pues entre todas las áreas la educación artística sigue ocupando un lugar secundario, al tiempo que corre constantemente el riesgo de ser eliminada del currículo».²

Podría enumerar la gran cantidad de virtudes que tiene el arte en la formación de un individuo y su relación con las diversas áreas de conocimiento, pero no es el caso de la presente elucidación.

En el caso específico de la danza, Dallal argumenta: «La danza es el campo idóneo para el desarrollo corporal y espiritual de los seres humanos, quienes la practican y le adjudican los méritos y cualidades de obra de arte».³ Asimismo afirma que «el coreógrafo es el intelectual de la danza».⁴

Pero ¿cómo es posible que Alberto Dallal ha escrito más de quince títulos

sobre danza si no ha estudiado danza? ¿Cómo puede comprender y concluir sobre diversas temáticas si no ha experimentado en carne propia la adrenalina de salir al escenario abarrotado de espectadores interpretando un personaje? Aclaro, no quiero decir que sus aportes sean errados, al contrario, creo que su literatura es básica para la comprensión de la danza en México.

Aquí la cuestión es: ¿qué sucede con los hacedores de la danza, maestros, estudiantes, instructores, coreógrafos, vestuaristas e instituciones públicas y privadas?, ¿acaso se cumplen las predicciones de May citado por Waldeen?: «Mucho me temo que la próxima generación de bailarines mexicanos carezca de una concepción fundamental de su cultura; y sin el conocimiento de su pasado cultural, el artista no tiene ni presente ni futuro».⁵

Si nos situamos en el terreno de la danza folclórica mexicana, el panorama es más sinuoso. Al respecto Durán afirma: «Nadie podrá hacer folclor si no existe un estudio a fondo de las danzas, sus orígenes, su historia, sus costumbres y su tradición. Ese, [...] fue el secreto y éxito de Moiseiev, el estudio profundo del folclor y sus formas».⁶

Esto lo comenta en su libro *La danza mexicana en los sesenta* Norma Ávila en su artículo «La investigación dancística en México, un reto para las generaciones futuras» ya en la década de los ochenta refiere sobre el horizonte de la danza folclórica mexicana:

El problema de los bailarines, coreógrafos, directores y maestros por la investigación formal, es decir por aquella que conjuga el hecho dancístico con los aspectos socioeconómicos, políticos y religiosos de la comunidad a que pertenece, comienza desde las escuelas oficiales o particulares, ya que en ellas se les da mayor importancia a la práctica y se minimiza la teoría. Los docentes se preocupan por lo bonito, colorido y llamativo, y no ven el verdadero fondo del porqué se danza.⁷

Sobre esta base se puede plantear una hipótesis del porqué lo intelectual no está equilibrado con la teoría: la falta de interés en las áreas teóricas por parte de las escuelas profesionales es la principal causa del bajo nivel cultural del propio objeto de estudio de la comunidad educativa.

Es decir, ante la desarticulación pedagógica de las propuestas curriculares de las escuelas profesionales de danza folclórica, impera en el imaginario colectivo, no solo social si no del mismo medio, que el estudio teórico de la danza es de menor importancia que la práctica.

Por lo tanto se legitima la idea social de que para estudiar danza la teorización no tiene mayor relevancia que la técnica y la ejecución, por supuesto, esta situación puede ser de manera consciente o inconsciente, tanto de parte de los docentes como de los estudiantes y administrativos, pues, como

afirma Ávila, es mucho más sencillo apostar por lo vistoso y virtuoso de la danza que por su teorización.

Otro argumento en pro de lo antes dicho es la cantidad de estudios, publicaciones o investigaciones alrededor del objeto de estudio los cuales en su mayoría son realizados por antropólogos, sociólogos, historiadores, pedagogos, psicólogos e incluso médicos, que no necesariamente estudiaron danza, sino que la practicaron o son asiduos a ella.

Las producciones documentales de las escuelas profesionales de danza se ciñen a las tesis o registros realizados por los estudiantes, ya que ni los docentes o las escuelas generan este tipo de trabajos «o se quedan en la pura descripción coreográfica, de la indumentaria o de los pasos», afirma Sevilla citada por Ávila, y concluye: «porque dar a conocer los resultados de las investigaciones antropológicas profundas delata situaciones que llegan a chocar con ciertos intereses ya que proyectan la miseria y explotación económica y cultural que viven los grupos rurales practicantes de las danzas».⁸ Por supuesto el presente trabajo no ahondará en esta temática. Pero sí es necesario comentar que esta aseveración pareciera dejar en claro que solo las investigaciones antropológicas pueden profundizar en las problemáticas de los danzantes y que el trabajo de los profesionales de la danza solo se queda en la forma de la danza misma, en el mejor de los casos.

Lamentablemente, como dice el dicho: «Crea fama y acuéstate a dormir», es decir, la costumbre de no generar productos documentales o metodologías propias del objeto de estudio propicia en el imaginario colectivo que los bailarines solo bailan y que la producción documental es propia de los intelectuales, idea por supuesto, que impera en el medio científico.

Por otra parte existe un subgrupo más en el medio de la danza folclórica que estudió de manera profesional, pero que además decidió iniciar otra carrera y que al parecer ello los alejó de la práctica de la danza; sus aportes son muy valiosos pero sería maravilloso saber el motivo que los alejó de los escenarios y de la enseñanza práctica de la misma, es una realidad que lo viven de manera diferente y que las nuevas metodologías los llevan por otros rumbos, incluso las obras que realizan tienen otros tintes más apegados a su formación paralela.

Se puede plantear una segunda hipótesis: la mayoría de los intelectuales de la danza folclórica que realizaron estudios complementarios en otras áreas de conocimiento y generaron producción documental se distancian de la práctica lata de la danza tanto en la interpretación como en la enseñanza.

Nuevamente se reafirma que para generar nuevo conocimiento en la danza folclórica mexicana es necesario dejar de practicar la misma, como si fueran dos cosas diferentes

o desarticuladas. Sería muy interesante escuchar las apreciaciones de estos profesionales, conocer las razones que los alejaron de la práctica del objeto de estudio y los motivos que los llevan a escribir del mismo desde otra perspectiva, cómo es que decidieron no complementar amabas actividades y cuál es la recomendación para las nuevas generaciones al respecto.

Pero no termina aquí el asunto, también existe otro elemento insoslayable, ¿qué sucede con aquellos que no tuvieron las posibilidades de estudiar de manera profesional la danza pero que se dedican casi a tiempo completo a su ejecución, enseñanza, difusión o gestión? Además existe un cierto roce con aquellos que sí estudiaron como si el hecho de haber pisado una escuela profesional fuera sinónimo de intelectualidad. Esto nos lleva a la siguiente hipótesis: La mayoría de los hacedores de danza llámese bailarines, instructores o coreógrafos les interesa más la práctica que la teoría.

La realidad es que las producciones documentales de los hacedores de la danza folclórica mexicana son incipientes y mínimas en relación con otras ramas del arte, a pesar de que:

el o la bailarina, el/la coreógrafa, quizá más claramente que cualquier otro artista, experimenten la presión de esta necesidad de que su danza «actúe sobre el mundo...». Sin duda la danza, como todas las demás obras artísticas, es un producto «autónomo», cuya existencia en el mundo es el resultado de un proceso auto organizador.⁹

Puedo concluir con la siguiente hipótesis: solo un grupo reducido de intelectuales de la danza se encuentra realizando teoría y práctica de manera simultánea, mientras que otro grupo de manera consciente o inconsciente legitima la idea de que el cuerpo y la mente son entes desarticulados.

Capra afirma:

...aun cuando la ciencia no requiere del misticismo ni el misticismo requiere de la ciencia, el bailarín/baila-

rina requiere de ambos... Lo que los y las bailarinas y coreógrafos necesitan, pues, no es una síntesis de la ciencia (técnica) y misticismo (imaginación creativa) sino, más bien, una interacción dinámica entre la intuición (la mente creativa subconsciente) y la ciencia (conocimiento de técnica y forma).¹⁰

De manera inconsciente o consciente el acto de la danza propicia el uso de todas las capacidades humanas, desde mi perspectiva es responsabilidad de los profesionales de la danza en general y de la danza folclórica en particular, generar ejercicios de análisis y reflexión que se concreten en producciones documentales que den cuenta de las capacidades intelectuales y corporales de los agentes de la misma, que de manera natural abonaran a la erradicación de la ideología que impera en el imaginario colectivo de que el bailarín no piensa, solo baila, y que el intelectual no baila, solo piensa, como si el cuerpo estuviera separado de la mente, como si la danza o el conocimiento fuera solo para unos cuantos, para los elegidos.

Es momento de romper con los paradigmas desde cada una de las trincheras en que se desenvuelve el medio de la danza: escenificación, investigación, educación, interpretación o promoción, no podemos soslayar que nos referimos a un producto netamente humano que trasciende las fronteras del otro y de uno mismo, que invita a la creatividad todo el tiempo, pero que también pone de manifiesto la necesidad de ser escuchado por todos y contradictoriamente querer ser el único escuchado o incluso cerrar el canal de comunicación. Nos dice Giedion:

En el mundo contemporáneo coexisten dos almas, las de la revolución y la decadencia [...] La conciencia del artista es el circo agonal de una lucha entre los dos espíritus. La comprensión de esta lucha, a veces o casi siempre, escapa al propio artista. Pero finalmente, uno de los dos espíritus prevalece. El otro queda estrangulado en la arena.¹¹

Es momento de hacer a un lado los estereotipos que imperan en el imaginario colectivo, en el medio de la danza en general y de la danza folclórica en particular, es momento de hacernos responsables de nuestro compromiso con las comunidades hacedoras de la tradición que tomamos como nuestra, estudiamos, analizamos, recreamos, reproducimos, vendemos o vivimos de ellas.

Es momento de reconocer que nuestro papel como teóricos, docentes, coreógrafos, gestores, bailarines o instituciones educativas va más allá de la idea acartonada y proteccionista de la danza tradicional, pues esta con nosotros y sin nosotros ha so-

brevivido y sobrevivirá al tiempo e historia, pues es una manifestación inherente al ser humano.

Estamos pues, en una época de decisiones, el bailarín no piensa, baila, el intelectual piensa, no baila, ¿mito o realidad? ¿Usted qué opina?

Yo concluyo que el bailarín no solo baila, piensa, actúa y siente al igual que lo hace el intelectual, al igual que lo podemos hacer todos por el simple hecho de que somos seres humanos. Sin embargo los que hacemos danza folclórica tenemos un compromiso mayor ya que sin el conocimiento de nuestro pasado cultural no tenemos presente ni futuro.

¹ L. Palacios: «El valor del arte en el proceso educativo», *Reencuentro. Análisis de Problemas Universitarios*, (46): 6, (2006). Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=340/34004607>

² Giráldez: «Artes para educar. La aportación del centro nacional de las artes a la Educación Básica», México: CONACULTA-CENART, p. 37, 2014.

³ A. Dallal: *Los elementos de la danza*, p. 22, 2007, México: UNAM

⁴ *Ibidem.*, p. 77.

⁵ F. Waldeen: *La danza: imagen de creación continua*, p. 123 (trad. Silvia Mariscal). México: UNAM, 1982.

⁶ L. Duran: *La danza mexicana en los sesenta*, p. 15 México: INBA, 1990.

⁷ N. Ávila: «La investigación dancística en México un reto para las generaciones futuras», boletín *CID-DANZ*, (10): 20, 1985.

⁸ *Ídem.*

⁹ Prigogine, citado por Waldeen en *La danza: imagen de creación continua*, p. 110 (trad. Silvia Mariscal). México: UNAM, 1982.

¹⁰ Capra, citado por Waldeen en *Ob. cit.*, p. 115.

¹¹ Giedion citado por Waldeen en *Ob. cit.*, p. 125.

BAN RARRÁ: PROCESOS DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DANZARIA

BÁRBARA BALBUENA GUTIÉRREZ

El 19 de marzo de 2020 la compañía folclórica Ban Rarrá cumplió veintiséis años de fundada, celebración que marca una maduración en el lenguaje artístico de sus propuestas teatrales. A partir de su constitución, este colectivo danzario se propuso desarrollar espectáculos cuyas proyecciones escénicas

estuviesen centradas en las danzas tradicionales del oriente del país, fundamentalmente las de origen francohaitiano, pues hasta ese entonces, prevalecía la ausencia de esta vertiente músico-danzaria en los reperto-



rios activos de la mayoría de las agrupaciones profesionales de la capital. Desde entonces la agrupación ha sido una fiel exponente de esta parte importante de la cultura nacional.

Durante toda su trayectoria artística, Ban Rarrá, además de reverenciar la herencia folclórica del oriente cubano, ha incorporado al amplio repertorio que custodia toda una gama de expresiones artísticas pertenecientes a diferentes zonas del país, particularmente de La Habana y Matanzas. Se incluyen aquí las manifestaciones propias de la parte oriental como: el vodú, los bandé gagá o rará,¹ la tumba francesa, la tajona, el montopolo, la chancleta, la conga oriental, el changüí, el nengón, el kiribá, los bailes de salón francohaitianos y

los campesinos. De la parte occidental se insertan las danzas cubanas de origen africano (yoruba, arará, bantú y carabalí), representativas de los orichas, los foddunes, los mpungos y los íremes abakuá; la rumba con todos sus principales estilos (yambú, guaguancó y columbia); y los bailes sociales o de salón, comúnmente conocidos como populares, pertenecientes al siglo xx (el chachachá, el mambo y el casino). Están presentes igualmente otras expresiones populares tradicionales con características propias de estas zonas del país, tal es el caso de los pregones.

En los resultados artísticos de Ban Rarrá se advierte como principio para la concepción coreográfica el beber de las fuentes de la tradición, de la historia de la cultura, para poder alcanzar una atmósfera de creatividad y diversidad en la puesta en escena. Aquí el trabajo de campo y el artístico se complementan. Los resultados investigativos, o sea, el material etnográfico recopilado en el proceso de observación directa en el foco folclórico, sirven de base y cantera del componente artístico, de la creación danzaria. Este punto de partida es definido por el director general y principal coreógrafo de la compañía, Isaías Rojas Ramírez.

Con una vasta experiencia tanto en el ámbito docente-metodológico dentro del Sistema Nacional de Enseñanza Artística como en el campo artístico-creador, Isaías Rojas Ramírez comienza a enfocar su trabajo investigativo en función de la danza desde que contaba con dieciocho años. Su interés despierta a partir de la convivencia de la vida cotidiana en su barrio natal, en el Alto de la Bandera, en San Justo, Guantánamo. Desde muy pequeño veía pasar a los BandéRará durante la Semana Santa y se vinculó con diferentes grupos de portadores de la zona como Los Cosiá y Las Mercedes, donde bebió de su savia y aprendió el dialecto creole o patois, los cantos, los toques de los instrumentos musicales y sus danzas.

En una reciente entrevista expresaba la importancia que tuvo para sus investigaciones



FOTO: CORTESÍA DEL GRUPO

Reminiscencia
Dirección: Isaías Rojas

de campo la relación con Lolita Casimí, directora de Los Cosiá. Este es

...uno de los grupos portadores más importantes que ha tenido la isla de Cuba, [...] con personas que tenían cien años, noventa, ochenta y pico, setenta y pico... ahí no había jóvenes en esa época. También con un gran amigo mío que todavía está vivo: Andrés Odelín (alias Monsieur), de Guantánamo, que se acercó a mí y yo a él para las investigaciones que hicimos en la misma población de Guantánamo. Recorrimos con Lolita todas las fiestas de las partes montañosas, sobre todo de Yateras, el Salvador y otras regiones más que tenían un asentamiento muy fuerte de la cultura de influencia francohaitiana en Cuba. De todos estos inmigrantes que llevaban mucho tiempo en Cuba y otros que se fueron incorporando paulatinamente.

El entorno familiar de Isaías también fue una fuente surtidora para el conocimiento de expresiones de gran arraigo popular en Guantánamo, como el changüí, que incluye con frecuencia en sus espectáculos, incluso interpretándolo como pareja solista. El estilo de su ejecución danzaria refleja una fuerte dosis de apego a la tradición, donde se conjugan armoniosamente la condición de portador y la de artista, de bailar popular y bailarín profesional. Su interpretación escénica arranca siempre del público un pavoroso aplauso.

Para responder a la pregunta de cómo logró el conocimiento que tiene de este género, me comenta:

Yo vi bailar mucho changüí de chiquitico, pues la familia de mi mamá es del campo y mi papá también es de Yateras. Veía los changüises en casa de mi familia, de mi abuela y de mi tío; en los secaderos de las casas [...], todos mis tíos y tías tocan changüí. A partir de que estaba estudiando danza comprendí que eso era arte. Empecé a investigar otras cosas de las zonas campesinas de Guantánamo, todos esos bailes, sobre todo de la música.

Como fruto de estas investigaciones es posible mencionar obras del repertorio de Ban Rarrá como: *Dos bandos*, *Guedé Nibó*, *Montón Tajo: Tajona y Montompolo*, *Los guaracheros de la loma*, *Papá Guedé* y *Encuentro de tajoneros*. La primera, considerada un clásico de la compañía que aún se encuentra en su repertorio activo, constituyó la muestra más representativa del quehacer de la agrupación en cuanto a la valorización de la raíz francohaitiana como parte importante del folclor cubano y, también por

el nivel técnico-artístico alcanzado en la ejecución de la música y la danza de este género. Se trata de una proyección estética sobre las competencias que ocurrían entre dos agrupaciones gagá (maruga o maraca de lata) o rará (persona disfrazada) durante la Semana Santa en Guantánamo, festividad que tenía lugar en el contexto de las comunidades haitiano-cubanas. Este tipo de bailes colectivos de carácter traslaticios, contienen un alto nivel de espectacularidad, en la medida en que los personajes que intervienen (responden a la composición jerárquica de la Reyna y los Mayores) basan su improvisación en el dominio y habilidad en el manejo o juego de varios instrumentos u objetos: Mayor Roi Diablot, Mayor Maché (machete), Mayor Tablé (la mesa), Mayor Bouteille (botellas de vidrio), Mayor Jonc (batuta) y los abanderados.

La reposición de *Dos bandos* ha pasado por la necesidad de entrenar a bailarines de las variadas generaciones con las que ha contado el colectivo en el decurso de su trabajo artístico. Sin embargo, en cada una de ellas persiste la exuberancia gestual, la habilidad del manejo de los objetos escénicos en función de las acciones danzarias, la ejecución de pasos y variantes de alta complejidad, así como la fuerza expresiva que se impregna en cada uno de los movimientos. Los ítems señalados con anterioridad se podían observar en igual condición tanto para los hombres como para las mujeres, muestra de un férreo trabajo técnico-corporal en el proceso de creación y montaje de la obra.

Para lograr el nivel técnico requerido para una agrupación folclórica profesional, la compañía ha establecido un sistema de entrenamiento que contiene: técnica de la danza moderna y contemporánea, tres frecuencias semanales; clases de ballet dos veces a la semana, y folclor todos los días. Las clases comienzan a las 9:00 a.m., para luego continuar con los ensayos, el montaje de obras del repertorio o de un estreno, según la programación artística. Isaías Rojas imparte el folclor oriental, además de rumba, comparsas y bailes populares. Esta función la comparte con Yaselis Sánchez Correa, que además está al frente de la técnica de la danza moderna desde la etapa fundacional, para la cual fue formada por Elfrida Mahler. Posteriormente se han incorporado otros profesores como Manuel Dominico, Danneys Torres, Zuley Fernández y Madelaine Pérez, entre otros, como una forma de dar la oportunidad a los jóvenes para obtener así su evaluación profesional.

Quizás es esta una de las razones por las que varios profesionales consideran que Ban Rarrá es una escuela. En su seno se han formado profesionales del folclor cuyo origen no proviene del Sistema Nacional de Enseñanza Artística. Como consecuencia de la insuficiencia en la cantidad de graduados del perfil folclórico en relación con las necesidades de las compañías de esta especialidad a nivel nacional, sobre todo de hombres, la dirección artística ha tenido que captar personas de otras fuentes, siempre con carácter excepcional y con la visión de encontrar talentos en esta vertiente. En muchos casos estos bailarines han continuado su superación profesional alcanzando la Licenciatura de Arte Danzario en la Universidad de las Artes.

Al realizar una búsqueda intencionada, tanto en la memoria como en los programas de mano de las diferentes temporadas de Ban Rarrá, fue posible recordar los principales espectáculos de más reciente creación de la compañía: *Entre calles* (2007), *Entre Abures* (2008), *Del Caribe soy* (2009), *Sabor caribeño* (2010), *Ritmo y tiempo* (2011), *Poteau Mitán y Un día en La Habana* (2014), *Jelengue en el guateque* (2017), *De Guantánamo a La Habana* (2018), y *Reminiscencia* (2019). También es factible establecer algunas relaciones o vinculaciones entre las obras creadas por su principal coreógrafo y director artístico.

En los espectáculos de Ban Rarrá se aprecia la incidencia de la utilización de una estructura coreográfica abierta, organizada a partir cuadros o escenas que, en ocasiones, opera sin conexión narrativa, sin tener necesariamente una relación argumental, o sea, que no siguen un orden lineal específico. Cada cuadro funciona como una coreografía con su propio tema, vestuario y género músico-danzario específico. El enlace entre una escena y otra se establece a partir de la inclusión de números musicales interpretados por el conjunto instrumental de la compañía, que siempre, de manera magistral, acompaña a un solista, mujer u hombre, que establece una comunicación especial con el público, logrando su atención e incluso su participación a través de la marcación de ritmos con palmadas o la repetición de los coros. Este espacio temporal se utiliza para los cambios rápidos de vestuario, maquillaje y escenografía.

Este tipo de estructura coreográfica tiene su origen en los espectáculos de revista musical o de variedades, que son los más utilizados en el cabaret y se reconocen como aquellos cuyo formato se

ajustan a la presentación de diversos números artísticos o performances, que son exhibidos al público con o sin hilo conductor para entramar una historia. Estos cuadros son muy variados, pues conjugan coreografías danzarias, números musicales, humorismo, acrobacia, entre otras manifestaciones escénicas. Es frecuente la mención por parte de los artistas y directores artísticos de los llamados «cuadros», los cuales se refieren a los diferentes segmentos coreográficos que se distinguen por el tema musical o argumental, el vestuario, la escenografía y otras expresiones culturales identitarias. De ahí que se hable del cuadro negro, cuando está dedicado a las manifestaciones músico-danzarias de ascendencia africana (ocha, palo monte o congo, arará, abakuá) o cuadro campesino, al incluir los bailes y música del campo cubano (zapateo, karinga, papalote, tumbantón).

Esta forma coreográfica ha sido utilizada en Ban Rarrá como recurso escénico desde su fundación, especialmente en el caso de espectáculos de larga duración. Pero en sus inicios, la dramaturgia estaba dirigida a un solo género folclórico, aunque incluía las diferentes expresiones musicales y danzarias pertenecientes a ese contexto. Tal es el caso de *Rebelión*, obra dedicada a la temática de la esclavitud y el vodú en Cuba. Más tarde comienza a combinar varios contenidos danzarios en un solo espectáculo, en vías de lograr un mayor divertimento y atención del espectador. Sobre el porqué de la preferencia por este tipo de estructura Isaías Rojas me dice:

Porque yo pienso que el espectador puede mover más la vista y el pensamiento. Por ejemplo, una obra de vodú completa de una hora y pico de duración, puede ser cansón. Un yoruba de una hora y pico tiene que estar muy bien concebida, súper bien concebida, porque si no el tiempo te agota... Cuando tú vas moviendo con diferentes estilos, con diferentes contenidos de danzas, pienso que al espectador lo mantienes más vivo, enganchas más al espectador. Por eso es que me gusta, vengo trabajando así desde hace muchos años.

Otras formas creativas que utiliza el coreógrafo de Ban Rarrá para construir la dramaturgia entre una escena y otra, son los parlamentos y la utilización de algún pequeño ambiente dramático donde se define la caracterización de los personajes. Tal es el caso de *De Guantánamo a La Habana*, donde

ocurren discusiones entre guajiros en medio de la fiesta campesina, así como narraciones o adivinanzas. Otro ejemplo es *Un día en La Habana* que, desde la interpretación de protagonistas como la loca, el boxeador, el policía o el especulador, se refleja la cotidianidad y humorismo del habanero de hoy.

Sobre el proceso de investigación-creación que se realizó para la construcción y definición caracterológica de los personajes habaneros en *Un día en La Habana* y *Entre calles*, Isaías Rojas argumenta cómo enfrentó esta fase:

Nosotros salimos a estudiar los distintos personajes en La Habana, todas esas personas que recogen latas, botellas, los vendedores; cómo pregonaban las cosas que traían de La Cueva. Ese pregón es contemporáneo, o sea, no es de la década del cincuenta o el sesenta [...] Yo le doy un personaje a un bailarín y le digo: ¡vaya para su barreada, investigue!; mire cómo camina, cómo pregona, mire esto, lo otro... Esto para que sea más efectivo, [...] para que se puedan meter bien en el personaje y este llegue al público. Pienso que es muy importante la investigación porque a partir de allí es que viene el proceso creativo, cuyo resultado se completa con el entrenamiento que se hace en la compañía.

En *Reminiscencia*, último espectáculo estrenado por el veinticinco aniversario de la compañía y en saludo al 500 aniversario de la fundación de La Habana y el treinta del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, intervienen cuatro coreógrafos: Roberto Carlos Silva, Teresa Mederos, Rafael Ricardo Gutiérrez e Isaías Rojas, todos bajo la dirección general y artística de este último. Aquí, aunque se recurre a la misma estructura coreográfica, la dramaturgia de la obra alcanza mayor libertad creativa. Está constituida por seis escenas (África, Zulú, Arará, Bantú, Tumba Francesa y Congó-vodú-gagá), cuyo enlace se activa desde la intervención de un personaje que cuenta la historia a través de la evocación de la memoria de los cantos, toques y danzas de su ancestral África y la conservación de ese legado en Cuba: el esclavo Papá Francisco, interpretado por el actor Jorge Ryan.

Con esta obra la compañía marca una nueva pauta evolutiva hacia el manejo de los recursos escénicos en función de atraer la atención al espectador. La estructura adoptada permite el discurso virtuoso de cada personaje y de las escenas dedicadas a diferentes formas de movimientos corporales dadas en la diversidad cultural presente en las danzas folclóricas cubanas. Se destaca como novedosa la escena Arará, donde se utilizan manifestaciones músico-danzarias pertenecientes a la Casa-Templo Arará Dahomé San Manuel, de Jovellanos, Matanzas, nada conocidas en el resto del país. La coreografía estuvo a cargo de la profesora y *ojacino* (cantante) Teresa Mederos, descendiente de la familia Baró y directora del grupo portador arará Ojúndegara, de este municipio.





FOTO: CORTESÍA DEL GRUPO

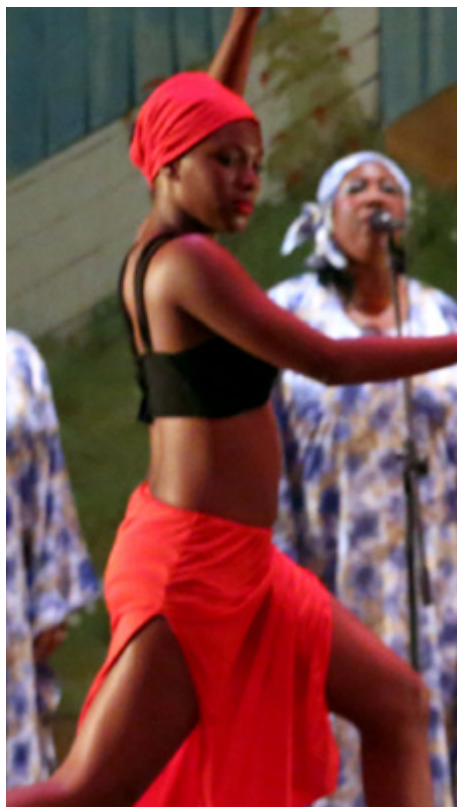
Reminiscencia

Dirección: Isaías Rojas

Esta es una muestra más de los procesos de investigación-creación asumidos por la compañía, en vías de ampliar el vocabulario danzario del cuerpo del danzante y la espectacularidad de las puestas.

Auguro que el destino de la compañía Ban Rarrá será cada vez más prometedor, no solo por la constancia de su trabajo creador sino por la profundización que ha alcanzado en sus potencialidades investigativas, formadoras y escénicas en general. No obstante, deberá continuar en la búsqueda de nuevas formas expresivas acordes con el reto que impone hoy el movimiento danzario contemporáneo, pues lo trascendente de su veintiséis aniversario estará en las perspectivas que este colectivo pudiera abrirse al futuro.

¹ Bandé Rará: Del creole bandé: bando, grupo; y Rará: personas enmascaradas. O sea, bando o grupo de personas enmascaradas. Según la pronunciación de los portadores corresponde decir: Ban Rarrá; escritura que asume la dirección de la compañía folclórica.



DEL XX AL XXI: COREÓGRAFAS EN LA DANZA CUBANA CONTEMPORÁNEA

THAIS GAES

DESDE MEDIADOS DE LA PASADA CENTURIA LAS MUJERES HAN tenido un rol medular en el desarrollo dancístico en Cuba, un arte en el que aún se ciernen tabúes sobre los bailarines hombres y donde las mujeres no han alcanzado, en mi opinión, todo el reconocimiento que por su labor ameritan. Sin embargo, la danza ha sido uno de los campos, en comparación con otras expresiones del arte, donde mayor peso y visibilidad han tenido. Basta con echar una ojeada a los Premios Nacionales: la danza es la esfera donde mayor cantidad de mujeres ostentan este lauro.

El decenio de 1980 registra en la isla el alumbramiento de varios grupos encabezados por bailarinas coreógrafas, casi todas profesoras, rompiendo con el liderazgo masculino cuasi absoluto en la danza hasta entonces.

Con el arribo del siglo XXI comienzan a emerger jóvenes coreógrafas cuyas obras distintivas, conforme con la crítica, son premiadas en certámenes de danza y videodanza. Estas generaciones difieren de sus predecesoras en estéticas y objetivos, y al igual que aquellas son pocas las que se han acercado a temáticas vinculadas a género y/o feminismos como tópicos en sus obras.

Esta es una aproximación al panorama de la danza contemporánea en Cuba en el tránsito de dos siglos, de la mano de coreógrafas que, a mi juicio, destacan en este periodo desde sus marcas autorales y la gestión de sus proyectos.

LOS ESPLÉNDIDOS OCHENTAS

Sería injusto iniciar este acercamiento sin antes referirme, en rápida síntesis, al panorama dancístico contemporáneo del siglo XX en la isla. Aunque la danza moderna tiene sus antecedentes en obras presentadas antes de 1959, se inscribe oficialmente con la fundación del Conjunto de Danza Moderna del Teatro Nacional encabezado por el maestro Ramiro Guerra.

El reconocimiento institucional y el apoyo recibido propiciaron que el conjunto se convirtiera ulteriormente en «la madre nutricia de la danza cubana», como se le conoce a la hoy Danza Contemporánea de Cuba (DCC). Durante años la compañía fue prácticamente la única de su tipo, hasta la década del ochenta, cuando comienzan a surgir proyectos, liderados varios de ellos por mujeres. Este decenio inaugura una época de explosión creativa en la danza cubana, y el arte nacional en toda su extensión. Una etapa donde se producen despertares y rompimientos a nivel general y, de manera particular en la danza,



Compañía Codanza. Maricel Godoy

lo protagonizó un grupo de bailarinas con sed de creación que, sin dejar de bailar, tuvieron la iniciativa y la valentía de dar cuerpo y forma a sus inquietudes y motivaciones, lejos del amparo de las compañías madres.

Al decir de la teatróloga Marilyn Garbey:

A finales de los ochenta del pasado siglo las rupturas de los límites protagonizadas por Rosario Cárdenas, Caridad Martínez o Marianela Boán estremecieron el mapa de la danza cubana. Las bailarinas devenidas coreógrafas se mantenían atentas a su contexto y a lo que sucedía en el mundo de la danza: Caridad Martínez salió del Ballet Nacional de Cuba y agrupó a bailarines de la tradición clásica con actores, para indagar en la cubanidad cotidiana. Rosario y Marianela lo hicieron de Danza Nacional de Cuba y fundaron sus compañías en las cuales exploraron otras formas de movimiento para, como el Ballet Teatro de La Habana, expresar a Cuba y proponer otro diálogo con el público. Esas rupturas coincidieron con fuertes sacudidas en el entramado socio-económico del país, y con un periodo en el que el arte cubano buscaba otros paradigmas de producción y de comunicación con el público.¹

Otras puertas se abrían ante este grupo de mujeres creadoras, nuevas rutas de autonomía, pero también de riesgos para poder tener un espacio propio a modo de laboratorio en el cual experimentar y beber de otras corrientes y escuelas, sin la presión que supone responder a las exigencias de las compañías ya establecidas.

La primera fue Lorna Burdsall, bailarina, profesora y coreógrafa norteamericana que se estableció en Cuba desde mediados de los cincuenta y murió en La Habana en 2010. Cofundadora del Conjunto de Danza Moderna, a inicios de los ochentas agrupa a estudiantes suyos de la Escuela Nacional de Danza (ENA) y comienza a montar con ellos piezas en las que ella participaba igualmente. Pone su pequeño apartamento a disposición del naciente *Así somos*, título de su primera coreografía que da nombre al grupo. Transforma de tal modo su hogar, y lo convierte en sitio de aprendizaje mutuo entre la maestra y sus discípulos. Burdsall fue una de las que tempranamente utilizó el audiovisual para conocer lo que ocurría en otras partes del mundo en materia de danza, y además para documentar su trabajo. Estas filmaciones se utilizaron más tarde en la realización de videodanzas, gracias, en buena medida, a la labor incommensurable del artista visual Adolfo Izquierdo, miembro de *Así Somos* y fiel colaborador de Lorna, una de las personas que fielmente preserva y difunde su legado en el presente.

Isabel Bustos, al frente de Danza Teatro Retazos, convalidó en 1987 a algunos de sus alumnos a presentar sus obras en museos, plazas y parques del circuito patrimonial de la

¹ Marilyn Garbey: «Danzas al borde del límite», Ponencia presentada en la Conferencia Científica del ISA, La Habana, 2017.



FOTO: BUBY

capital. Un periplo que realiza anualmente desde 1996 durante las jornadas del Festival Danza en Paisajes Urbanos Habana Vieja Ciudad en Movimiento, itinerario que llevaron a cabo durante varios años sin apenas apoyos, hasta que la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, y el propio Dr. Eusebio Leal, le ofreció su ayuda inestimable para establecer la sede de su compañía en la ciudad que los vio nacer y ha visto crecer por más de treinta años. Isabel Bustos ha traducido el lenguaje de otros artistas, como el apasionante universo lorquiano, a su cosmovisión mediante la técnica retazos, pilar del entrenamiento de sus bailarines. El lirismo, la belleza cromática, los gestos, la dramaturgia y la tragedia son rasgos perennes en sus piezas.

También en 1987, Liliam Padrón, bailarina y coreógrafa, decide formar Danza Espiral en la ciudad de Matanzas. Al graduarse de ballet regresa a su natal provincia y establece allí este núcleo creativo años después. Danza Espiral mantiene una permanente alianza con el movimiento artístico matancero, fundamentalmente teatristas y músicos, a los que invita para sus puestas en escena, además de colaboraciones con instituciones culturales en otras provincias.

A finales de este decenio una de las noveles coreógrafas de Danza Contemporánea de Cuba se despide de esta para gestar su propio grupo. Necesita abrirse al mundo, expandir los márgenes del lenguaje coreógrafo y artístico conocidos por ella hasta entonces; le urge contaminarse con otros saberes y corrientes. Junto al director de teatro Víctor Varela, Marianela Boán sustituyó los salones del Teatro Nacional por el espacio doméstico, como antaño lo hiciera Lorna Burdsall. Allí se incubaron obras paradigmáticas de DanzAbierta, nombre elegido para su grupo en 1988. Un laboratorio que legó obras míticas: *Chorus Perpetuus*, *El pez de la torre nada en el asfalto*, *Fast Food*, *Gaviota*, *Últimos días de una casa*, entre otras, algunas todavía recordadas gratamente por los espectadores que las

disfrutaron. Hoy el grupo, renombrado Mi Compañía, es liderado por otra bailarina y coreógrafa, la española Susana Pous, radicada desde hace varios años en la isla. La Boán reside actualmente en República Dominicana, donde lidera la Compañía Nacional de Danza, pero mantiene vínculos muy estrechos con las artes escénicas cubanas.

En este periodo una de las más aclamadas estrellas del Ballet Nacional, en un acto de abandono sin precedentes en esa institución, puso fin a su férrea supremacía, aunque fugaz, para dar a luz uno de los grupos más loables y vanguardistas de las artes escénicas. El Ballet Teatro de La Habana, liderado por la bailarina Caridad Martínez, aunó a la sazón a bailarines, actores, actrices y artistas plásticos. Varios de ellos son hoy figuras reconocidas de la cultura cubana. En su efímera existencia. El Ballet Teatro de La Habana generó polémicas y sonadas discusiones que invitaron a reflexiones y cuestionamientos poco vistos en la danza, antes y después de esa etapa.

Igualmente, por esa fecha, la bailarina y coreógrafa Rosario Cárdenas, formada en las filas de Danza Contemporánea de Cuba, le dice adiós a la compañía para dedicarse al estudio y experimentación de otros lenguajes con Danza Combinatoria, que en años posteriores pasó a llamarse Compañía Rosario Cárdenas. Implementó la técnica combinatoria, desarrollada por ella sobre la base de las leyes de la matemática. De igual manera se ha nutrido de fuentes literarias, como los textos de Lezama Lima y Virgilio Piñera.

Entre 1989 y 1990 la norteamericana Elfride Mahler funda Danza Libre en Guantánamo. Profesora, bailarina y coreógrafa, había integrado la compañía Alvin Nikolais, en Estados Unidos, y desde su llegada a Cuba, a principios de los sesenta, se involucró en el desarrollo de la danza moderna. Participó en la formación del Conjunto junto a Ramiro Guerra, su compatriota Lorna Burdall y los mexicanos Manuel Hiram y Elena Noriega. El aporte de Mahler, sobre todo al sistema de enseñanza y en el rol pedagógico, son de las deudas que arrastramos en la historia de la danza. Elfride y Elena contribuyeron de modo decisivo en el ordenamiento y estructuración de los planes de estudio de las escuelas de danza, así como en la unificación de criterios técnicos, tanto para el programa docente como en los salones de la compañía nacional. Elfride Mahler fundó y dirigió Danza Libre hasta su fallecimiento en 1998 en su querido Guantánamo, la tierra que la abrazó como una hija más.

También el oriente de la isla ve florecer otra agrupación encabezada por una mujer. En 1992, la guantanamera Maricel Godoy, bailarina, profesora y coreógrafa, establece Codanza en la ciudad de Holguín. La compañía se distingue por el estilo contemporáneo y el alto nivel de sus intérpretes.

Materializar estos sueños no fue desde luego empresa fácil, mas, la labor sostenida de casi todas las coreógra-

fas-fundadoras-directoras hasta la fecha —algunas hasta su fallecimiento—, el trabajo constante, con reconocimientos nacionales e internacionales, validan su trayectoria y el esfuerzo ingente gracias al cual sus respectivas compañías se mantienen aún en pie, incluso con proyectos colaterales como festivales y concursos.

Prueba fehaciente de ello es la labor desplegada por Isabel Bustos en el Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos, que acoge además al Festival DVDanza, de videodanza, organizado por Andrés Abreu y Roxana de los Ríos. Asimismo, Retazos coordina las jornadas de intercambio Tránsitos-Habana y el Concurso de Coreografía Impulsos para jóvenes bailarines.

Desde la ciudad de Matanzas, Liliam Padrón convoca, con carácter bienal desde hace trece ediciones, al certamen DanzanDos, dirigido a jóvenes bailarines y coreógrafos que compiten con obras para dúos.

En Holguín, el notorio bailarín ucraniano Vladimir Malakhov propuso a Maricel Godoy y Codanza celebrar el Concurso de Danza del Atlántico Norte y Grand Prix Vladimir Malakhov, que premia a las mejores coreografías, puestas en escena de compañía e interpretación. Este certamen se efectuaba cada septiembre desde 2014. En su última edición en 2018 se determinó que a partir de esa fecha sería bienal.

Buena parte de estas creadoras pertenecieron a promociones cercanas, bebieron de referentes semejantes, tuvieron profesores y colegas comunes, y a todas las condicionó por igual el llamado periodo especial en la década de los noventa. Si bien los estrenos y presentaciones no se detuvieron en ese lapso, algunas compañías sí debieron replantearse sus derroteros, y buscar alternativas para no detener su curso, so pena de quedar varados con un repertorio estanco y obsoleto en cuanto a lenguajes y procesos de creación, pero también de dinámicas de producción y promoción. En esos años difíciles para la nación entera, continuaron apareciendo grupos en diferentes regiones del país, y en paralelo se gestaban eventos como concursos y festivales ya mencionados.

COREÓGRAFAS CUBANAS EN EL TERCER MILENIO

En los albores de los 2000 sobresalen jóvenes figuras que insuflan nuevo aliento a la danza nacional. Entre los grupos que comienzan a atraer la atención de público y especialistas se debe mencionar a Endedans (2002), Colectivo Persona, Malpaso (2013), Los Hijos del Director, Médula (2014) y Otro Lado (2018). Existen otros que no incluyo en esta enumeración puesto que solo me limito a los de perfil contemporáneo, con una poética y estilo definidos y reconocibles, así como un trabajo sostenido desde su surgimiento hasta la actualidad o su disolución.

Las coreógrafas cubanas activas, dígase estrenando, remotando y/o presentándose en público con frecuencia, pueden contarse a duras penas. No todas dirigen compañías propiamente, sino que trabajan por proyectos, un método que responde a las dinámicas de contratación y producción a nivel global. Entre ellas destacan tres que, por sus particularidades artísticas, la singularidad de sus obras y sus marcas autorales, elijo como botón de muestra de estos primeros veinte años de siglo. Ellas son: Tania Vergara, Sandra Ramy y Laura Domingo.

La mayoría de sus obras más conocidas se han estrenado en este milenio. Las tres tienen distintas procedencias, formaciones, así como intereses artísticos y son egresadas de diferentes promociones.

Sus antecesoras tuvieron una vocación fundadora y vanguardista. Sus metas eran fundar una compañía, sentar una manera diferente de bailar y entender la danza, romper con todo lo que conocían y se hacía hasta ese momento, trascendiendo incluso los predios meramente dancísticos. Ellas, por otro lado, más que sentar paradigmas o referentes prefieren realizar búsquedas, investigaciones, reconstruir sus presupuestos estéticos, sin importar tanto el lenguaje o un método de trabajo específico. Sus procesos y entrenamientos se adecuan según los requerimientos de la obra en la que estén involucradas o la compañía para la que estén montando en ese momento.

Tania Vergara nació en Camagüey, ciudad donde estudió nivel elemental y medio de Ballet, e impartió clases de este perfil, y es graduada de la Universidad de las Artes. En 2002 fundó el Ballet Contemporáneo Endedans, posteriormente nombrado Ballet Contemporáneo de Camagüey en 2017.

Como gran parte de los grupos escénicos, nació sin una sede o espacio fijo. Con el tiempo y el auspicio de diversas instituciones y figuras, entre ellos el maestro Fernando Alonso y la Asociación Hermanos Saíz de la provincia, recibieron

reconocimiento, primero local y después nacional e internacional. Obtuvieron premios como el Villanueva de la Crítica, otorgado por la Asociación de Artistas Escénicos de la Uneac. Vergara se hizo acreedora del Premio del Certamen Iberoamericano de Coreografía Alicia Alonso 2008, por la obra *A los confines de la Tierra*.

Uno de los rasgos de esta compañía fue que se conformó con bailarines clásicos, pero sus obras transitaban entre neoclásico y contemporáneo. Hasta el año 2014 en que Vergara se marcha al extranjero para asumir otros compromisos laborales, Endedans fue una compañía de autor, como muchos de los conjuntos contemporáneos cubanos. En sus piezas se observaban lo mismo formatos grupales, que solos, dúos o tríos. La visualidad en el diseño tenía un peso vital, armando puestas sugestivas y expresivas por igual. Con un amplio vocabulario técnico y estilístico, abarcaba desde lo clásico hasta los bailes populares y danzas de salón.

Su talento y originalidad catapultaron a Tania Vergara como una de las creadoras más aplaudidas y activas en las artes escénicas. Luego de su partida, el sello que ella le imprimiera a Endedans perdió el brillo que otrora le hacía refulgir. El grupo pasó de ser una compañía predominantemente de autor a tener un repertorio de firmas coreográficas cubanas y extranjeras.

Su carrera como creadora y maestra continúa en ascenso. En el presente forma parte del equipo de profesores y coreógrafos del Sarasota Cuban Ballet School, en Estados Unidos, donde monta coreografías a estudiantes de esa academia que compiten en renombrados concursos internacionales de ballet, además de colaborar en varios proyectos.

La segunda de estas coreógrafas es Sandra Ramy, quien, egresada del perfil contemporáneo de la ENA y al frente del Colectivo Persona, vierte todo lo aprendido al lado de dos maestros notorios de la escena cubana: Vicente Revuelta y Carlos Díaz. Su experiencia dramática y el paso por Danza Teatro Retazos la dotaron de instrumentos a los que acude cuando se sumerge en la construcción de propuestas escénicas. Persona, como ella misma refiere:

Parte de una experiencia de trabajo en el año 2006 junto al poeta Omar Pérez, donde invito a bailarines, artistas visuales y poetas a dialogar durante una jornada de trabajo, para armar una estructura de puesta en escena que en la noche era ofrecida al público. Más que un grupo me interesa generar un marco que proteja un espacio de encuentro entre disciplinas diversas, que construyan desde sus recursos propios y dialoguen todas con un eje temático seleccionado, con el objeto de crear una visión escénica más compleja.[...]

El grupo lo integran cinco miembros fijos: una bailarina clásica, dos contemporáneas, una actriz y un poeta. «Tenemos un proceso de entrenamiento regular y sistemático, de

acuerdo con la propuesta en que estamos inmersos e interesados en cada momento. El entrenamiento se basa en la técnica de *release*, utilizamos también el método volando bajo. No obstante, cada proceso independientemente dicta el entrenamiento que se requiere».[...]

Las obras de Ramy, a diferencia de las de Vergara, de aliento poético y espectacular, se articulan sobre otro tipo de lenguaje en el que «discurren diferentes aproximaciones artísticas: texto poético, texto de ensayo, performance y acción teatral».²

Sus temas conectan más con presupuestos materiales y espirituales del ser humano, desde el propio título nos enuncia cuáles son las rutas: *Detrás de nadie*, *Mi trabajo es usted*, *De qué está hecha tu casa*, *Yiliam de Bala Coming Soon*, y la *Consagración de la primavera*, su última obra que toma título de la partitura homónima del compositor Igor Stravinsky, cuya música utiliza en una versión a dos pianos.

La última de estas creadoras escogidas es Laura Domingo. Egresada de la Escuela Nacional de Ballet y graduada por la Universidad de las Artes en este perfil. Domingo se tituló como bailarina y profesora, pero jamás llegó a bailar profesionalmente, pues confiesa «tiene pánico al escenario».³ Desde que comenzó a impartir clases, sintió la necesidad de componer. Los inicios se remontan a las clases de danzas de carácter. Luego de un tiempo ejerciendo la docencia, se aleja de la danza e incursiona en la literatura. Toma cursos en la Facultad de Artes y Letras, que alterna durante varios años con clases en los salones de Danza Contemporánea de Cuba.

De regreso a la Escuela de Ballet, retoma la composición coreográfica, inspirada en buena medida en fuentes literarias. Borges, Lezama, Dulce María Loynaz, son los autores que Domingo elige para expresar «los silencios del lenguaje escrito mediante el lenguaje corporal».⁴ El Ballet Nacional le brinda la posibilidad de crear obras que incorpora a su repertorio y entrena en sus temporadas de 2011. También



Desfiló.
Dirección: Marianela Boán

participa en el Taller Coreográfico de verano que organiza esa institución, experiencia que a pesar de su breve existencia fue sumamente enriquecedora y útil para los emergentes coreógrafos, tanto de ballet como de contemporáneo. Finalmente, en 2016, Miguel Iglesias, director de DCC, le ofrece la oportunidad de estrenar su primera obra con la compañía, *Cenit*, un trío de dos mujeres y un hombre.

Es la única de las tres que más se ha acercado a temáticas relacionadas con las feminidades. No se declara feminista, mas «sí creo en la igualdad de género, y soy absolutamente crítica con la sociedad machista en la que vivimos», afirma. «Me interesa tratar a la mujer en mis obras sin hacer de esto un tópico. Con Eko Dance Project creé una versión solo para mujeres de *Las Ciudades invisibles*, título homónimo de la obra de Ítalo Calvino. Sí me interesaría crear algo especialmente para ellas».⁵ Con Viengsay Valdés, por ejemplo, montó *Virginia*, basada en la vida de Virginia Wolf. Ninguna de las dos obras se ha estrenado aún.

Domingo vive en Italia desde hace algún tiempo. Al igual que Tania Vergara, vuelve a Cuba cada año para presentar sus obras al público cubano, ya sea con bailarines de la isla o foráneos. Tanto ellas como Ramy continúan creando y colaborando con artistas e instituciones cubanas y extranjeras.

Cada una desde su lugar de residencia y en el espacio que habita, lleva su país consigo, una fuerte conexión raigal las hermana sin importar sus divergencias estilísticas y de lenguajes. Sus marcas autorales tienen el valor de ser distinguibles por ser cubanas, y al unísono, profundamente humanas y universales desde su ser mujer.

Este ha sido un recorrido, a grandes rasgos, por la danza cubana contemporánea de la pasada centuria y un poco de la presente, mediante el quehacer de algunas de sus creadoras. Un recorrido que nos deja entrever las lagunas en la historiografía de esta expresión artística, fundamentalmente en lo relativo a la trayectoria de las coreógrafas. Deudas que deben comenzar a ser saldadas.

² Sandra Ramy: Intervención en el panel «Doce grupos en escena se abren al diálogo»,. Programa Encuentro de Teatristas Latinoamericanos y Caribeños. Presente y futuro del teatro de grupo. Mayo Teatral 2016, celebrado en la Casa de las Américas, transcripción de audio, grabado por la autora.

³ Laura Domingo: Entrevista inédita, 2019, archivo de audio de la autora.

⁴ Ídem.

⁵ Ídem.

SIETE FOTOGRAMAS DE LA MEMORIA FRAGMENTADA*

JAVIER CONTRERAS VILLASEÑOR

ME INVITA UN QUERIDO AMIGO CUBANO A

escribir sobre el primer y el segundo encuentros De la Memoria Fragmentada, magníficas experiencias de reflexión latinoamericana compartida sobre nuestras danzas contemporáneas. Comparto estos apuntes apresurados —presentados como pequeñas notas, ojalá no desarticuladas— con la esperanza de que tengan alguna utilidad. Advierto que en su escritura no pude eludir referencias personales, pido disculpas por el impudor.

1

Lo primero es decir que siempre que viajo a Cuba se me vienen al alma memorias, afectos, reflexiones acumulados desde mi primera visita, hecha en 1981. Por supuesto que el profundo vínculo con la isla viene de lejos: desde las publicaciones que llevaba mi padre a casa —allá por los años sesenta—, en las que se contaban los esfuerzos revolucionarios y desde que en familia escuchábamos la señal de onda corta de Radio Habana «transmitiendo desde Cuba, territorio libre de América». Es decir, que cuando veo a las y los organizadores de los encuentros mencionados (maestras y maestros, investigadoras e investigadores, jóvenes estudiantes) no puedo hurtarme a la mirilla afectiva producto de lo poco que he podido conocer y testimoniar de un proceso social riquísimo, contradictorio e inspirador, que amo y me conmueve profundamente. En algún lugar leí que toda ciudad (toda país, en realidad) es un palimpsesto, y es así como se me aparecen La Habana y Cuba cada vez que las visito. Aunque claro que se trata de un texto vivo, que va generando y sobreponiendo capas y capas de experiencias, contradicciones, saberes, huecos, saltos, subjetividades, empeños, creaciones.

Entonces, por ejemplo, cuando escucho las reflexiones de los y las jóvenes estudiantes de Danzología (llenas de preguntas, propuestas, danza, performance, inquietudes, apuestas), recuerdo a mis jóvenes amistades de la sección de literatura de la Brigada Hermanos Saíz que, en los ochenta, también formulaban preguntas, propuestas, poemas, inquietudes, apuestas. A lo mejor es solo mi afecto el que tiende un acorde entre esas juventudes, pero no

lo creo: aquí en Cuba hubo, hay, un proceso que le dio, le da, soberanía intelectual y creativa a quienes en otros sitios del mundo serían jóvenes de los grupos sociales subalternos. Soberanía que encarna en esas inteligencias preguntonas, exigentes y sonrientes, necesarias. Veo la continuidad de un esfuerzo colectivo que se concreta en individualizados rostros que preguntan e inquietan sonrientes, vitales.

Celebro esa sonrisa que nos hace, y se hace, seriamente, incesantes y pertinentes preguntas.

2

Desde hace ya varios lustros, en la América nuestra se está reflexionando sobre, en, desde y con la danza. No se ha hecho con una actitud solipsista sino en diálogo con varias corrientes teóricas y de cara a las diversas enunciaciones dancísticas de nuestras contemporaneidades. Estas reflexiones también se han extendido más allá de lo escénico, no para negar su importancia social esencial sino para abrirse a las amplias implicaciones civilizatorias de las variadas praxis dancísticas.

También desde hace varios años se ha intentado tender puentes de diálogo entre esas numerosas aproximaciones teóricas a nuestras danzas. Por citar solo algunos de esos empeños (enumeración escasa pues, en realidad, estos esfuerzos se han ido multiplicando en diversos espacios de nuestra región), menciono al Seminario sobre la Danza Contemporánea Latinoamericana del Cenidid-José Limón (INBAL, México), a los diálogos y encuentros de la Red Sudamericana de Danza (que logró concretar encuentros artísticos/académicos y organizativos en diversas ciudades de nuestro continente) y al recientemente celebrado Seminario Descentrar los Estudios de Danza (Buenos Aires). La realización de los dos encuentros De la Memoria Fragmentada se inscribe en este esfuerzo latinoamericano de concretar espacios de intercambio permanente, de construir ámbitos corales de reflexión.

En todos estos casos se ha partido del hecho de que pertenecemos a una zona geopolítica y cultural común, a un vasto territorio coincidente, contradictorio y complejo de arraigo de nuestras producciones

poiéticas, sociales, simbólicas, teóricas, políticas. Pero decir ámbito común no significa espacio vedado y excluyente. Está claro que de lo que se trata es de establecer un diálogo entre nuestras y las diversas contemporaneidades del sistema mundo. Diálogo transversal, que no niega el viaje ascendente/descendente de lo local a lo general, pero que, sobre todo, quiere hacer énfasis en las muchas contemporaneidades de la contemporaneidad. Corte transversal que no niega las historias específicas de nuestros campos dancísticos pero que no quiere supeditarlas a un único y artificial relato progresivo y excluyente.

Me parece que los encuentros De la Memoria Fragmentada hacen especial énfasis en este encuadre transversal que permite leer la multiplicidad de las historias de enunciación conceptual y artística de nuestras danzas en una contemporaneidad que se concibe como múltiples presentes.

3

Con base en el marco de este último encuadre mencionado, creo que los ricos trabajos reflexivos de los encuentros De la Memoria Fragmentada han sido guiados por las siguientes problemáticas generales:

- La dialéctica entre los capitales simbólicos/artísticos y de saber acumulados por nuestras danzas escénicas a lo largo de lustros y su apropiación/reformulación en las propuestas escénicas del presente.
- Las interpelaciones mutuas entre las danzas folclóricas y las contemporáneas.
- La importancia de los públicos en la producción social del sentido dancístico.
- La visibilización de nuestras historias dancísticas.
- Los actuales debates estéticos/políticos/éticos de las diversas enunciaciones dancísticas/performativas de la América Nuestra.
- La danza y las corporeidades en la época de la virtualidad.
- La danza y la poética de la videodanza.
- Los procedimientos semióticos específicos de la danza.
- Las danzas contemporáneas indígenas de la América nuestra.

Compañía Malpaso

Dirección: Osnel Delgado

-Las danzas, las problemáticas de género y las luchas feministas.

Como puede advertirse, las temáticas son amplias, complejas, y hablan de la riqueza de operaciones epistemológicas a que está dando lugar la reflexión sobre y desde nuestras danzas. No es un dato menor el que estos debates hayan sido abordados con rigor y pasión bajo diversos modelos de exposición: desde los académicos habituales de la mesa redonda y la conferencia magistral hasta presentaciones de libros que adoptan la forma de una pequeña función o las conferencias performadas. Esta coexistencia de variadas maneras de reflexión colectiva tiene que ver con la intención de darle su peso a las muchas formas de producir/archivar/vivir los saberes. No se trata de devaluar artificialmente las riquezas del *logos* pero sí de asumir que hay otras maneras de saber, cuestión que es particularmente pertinente si se está hablando sobre y desde la danza.

4

Pero, además de lo anotado, los encuentros han incluido en sus actividades talleres, funciones, visitas a centros pedagógicos, a clases, a espacios culturales. Esto nos ha permitido a los y las participantes extranjeros constatar la vitalidad y variedad de la cultura cubana, montada, al mismo tiempo, sobre la continuidad y el escrutinio crítico y la aper-



FOTO: BUBY

tura de nuevas derivas. Desde mi limitada visión de visitante, me gustaría poner solo un ejemplo, relatar algo que me conmovió: durante el segundo encuentro, tuvimos la oportunidad de testimoniar sesiones dedicadas al trayecto artístico de Danza Contemporánea de Cuba, de asistir a clases de danzas de ascendencia africana para estudiantes de la Escuela Nacional de Danza y a debates sobre la necesidad de separar las estéticas de la danza folclórica cubana de su base estrictamente religiosa para potenciar sus capacidades como discurso artístico, particularmente en el ámbito del performance. Me conmueve porque leo tres cosas: un ejercicio de memoria necesaria, un recordatorio de cómo la Revolución dignificó las estéticas dancísticas populares de origen africano, de cómo eso se sistematizó para volverlo capital cultural dancístico común de los y las jóvenes, y, también de cómo esos y esas jóvenes interrogan su tradición, la debaten, la reformulan, la enriquecen, la modifican, la mueven a nuevos lugares, a sus retos y necesidades generacionales. Es *poiesis* cultural/artística/dancística en acción.

Y veo este proceso poético en muchos ámbitos, en el de la reflexión, en el de las producciones dancísticas, en las verbales, en las elucidaciones sobre las canciones populares, en el videoarte, en el cine, en las artes visuales.

En fin, digo lo obvio: que la cultura de la isla es vital, discutidora, en elaboración colectiva constante.

5

A lo dicho hay que agregar que en el marco de los encuentros se han entregado sendos reconocimientos (el Premio Josefina Méndez de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba) a la investigadora, docente, coreógrafa y bailarina mexicana Hilda Islas Licona y al maestro, teórico y crítico venezolano Carlos Paolillo, en virtud a sus aportaciones conceptuales y críticas sobre las problemáticas epistemológicas, técnicas, históricas, poéticas de la danza escénica. Estos reconocimientos son importantes porque evidencian el nivel y la calidad que ha logrado la producción teórica sobre la danza en nuestros países. Producción que si bien partió en un primer momento de la atracción que ejerció la danza sobre escritores y estudiosos de otras artes, básicamente ha sido el resultado de investigadores e investigadoras generados por el propio campo, quienes han asumido con rigor los retos epistemológicos que nos plantea la danza. Se ha tratado de un trabajo teórico que ha logrado aportaciones originales, que ha ido consolidando, poco a poco, la reflexión enunciada desde la danza como un territorio epistemológico específico. Asunto que no siempre es aquilatado del todo en el campo académico. De ahí, entre otras cosas, la importancia de estos reconocimientos. La danza también está en las enunciaciones teóricas que demanda y posibilita.

6

Como se podrá advertir con base en lo dicho, los encuentros De la Memoria Fragmentada han sido espacios de afecto e intercambio académico y artístico latinoamericano privilegiados. Sus organizadoras y organizadores han sabido convocar a pares que, paradójicamente, habitamos diversas geografías, variados posicionamientos teóricos, distintas generaciones, pero que tenemos en común pensar desde y sobre la danza, desde y en la América nuestra. Se agradece.

7

Imposible pretender dar cuenta cabal de estos encuentros. Han sido también conversaciones, caminatas, miradas, debates, comidas, brindis, travesías por la conmovedora y hermosa noche habanera (no conozco otra ciudad en la que el cielo nocturno sea tan profundamente tinta), confirmación de viejas amistades y nacimiento de nuevas visitas a pequeñas y magníficas librerías barriales, degustación de un sabrosísimo café, abrazos, besos, cantos, nostalgias, sueños, conmociones, esperanzas, proyectos, funciones, tiempos plenos y sucederes vertiginosos, trabajo intergeneracional, sonrisas, sorpresas, y, sobre todo, conciencia de que aunque estemos en diferentes espacios geográficos de nuestro enorme continente, somos empeños y trabajadores en elegida coincidencia...

* El Laboratorio de Práctica e Investigación De la memoria fragmentada es organizado por el Departamento de Danzología de la Universidad de las Artes ISA, ha tenido lugar en 2017 y 2019 en La Habana.

DE FERIA Y ANIVERSARIO CERRADO

Como cada febrero y desde su espacio habitual de la Casona Teatral Vicente Revuelta, subsele de la Feria Internacional del Libro de La Habana, Ediciones Alarcos se unió a la cita que esta vez homenajeó a la maestra Ana Cairo, Premio Nacional de Ciencias Sociales y Humanísticas, y al dramaturgo Eugenio Hernández Espinosa, Premio Nacional de Teatro en 2005.

En apretado calendario la Casa Editorial de las artes escénicas en Cuba puso al alcance del público varias actividades para fomentar el pensamiento crítico y el amor por los libros: desde una gran venta con rebajas de títulos y presentaciones de libros hasta acciones performativas.

Entre el 7 y el 8 de febrero tuvieron lugar en la Sala Llauradó los paneles «Veinte años de Tablas-Alarcos en la dramaturgia cubana», «Concepto y edición del libro teatral» y «El diseño gráfico y la fotografía en las publicaciones teatrales», con la presencia de los dramaturgos Agnieszka Hernández, Yuniór García, Nara Mansur, Yerandy Fleites, Reinaldo Montero; las editoras Yudarkis Veloz, Josefina Quintana, y las diseñadoras y fotógrafas Daniela Portilla, Virginia Karina Peña, Maité Fernández, María Eugenia Bode (Buby) y Annelis Noriega quienes en su conjunto abordaron los más grandes retos que conlleva la puesta en papel del hecho teatral, el diseño del libro y la fotografía teatral.

Fueron presentados los títulos *Autopsia del Paraíso* de Roberto Viña, *Callejón Desagüe* de Laura Liz Gil Echenique, *El elefante azul* de Eddy Díaz Souza (Colección Sualos), todos de Tablas-Alarcos. Y de Ediciones Loynaz, Matanzas y La Luz tuvieron sus presentaciones *Harry Potter: se acabó la magia* (*Academia documental*) de Agnieszka Hernández Díaz, *Con la ropa de mi madre* de Taimi Dieguez y *Evangelistas y maleantes* de Marcel Méndez Fariñas. También tuvo su lanzamiento el libro electrónico *Eugenio Hernández Espinosa en Tablas. Seis obras de teatro*, de Ediciones Alarcos, y se puso en circulación la revista *Tablas* número 3-4 del 2019.

A la función en la sala Adolfo Llauradó del espectáculo *Vuélveme a querer* del grupo Vital Teatro

dirigido por Alejandro Palomino se unió el espacio escénico-literario *Publicación Escénica* dirigido por Ámbar Carralero y Yudarkis Sarduy, en la sala de Impulso Teatro que contó esta vez con los escritores invitados Eric Flores Taylor, Soleida Ríos y Sheyla Valladares.

En la tarde del domingo 9 de febrero la Casa Editorial Tablas-Alarcos tuvo su espacio profesional en La Cabaña a propósito de sus veinte años. Al encuentro asistió el equipo de trabajo, el que con la moderación de Omar Valiño hizo un repaso por los momentos más distintivos de veinte años de compromiso con el teatro.

CLOWNFABULADOS CON TEATRO TUYO

El 26 de febrero tuvo su premier capitalina el documental *ClownFabulación*, dedicado al aniversario de Teatro Tuyo, a las 7:00 p.m. en el Cine 23 y 12. Este documental, con guion y dirección de Ámbar Carralero y Katia Ricardo, se inspira en el trabajo de la compañía tunera Teatro Tuyo, que cumplió el pasado 15 de enero veintiún años. Sirvió esta entrega audiovisual como pórtico al 5to. Taller Internacional de Payasos que del 4 al 9 de marzo tuvo lugar en Las Tunas organizado por Teatro Tuyo con invitados de México, República Dominicana, Ecuador, Colombia y El Salvador, este último, país al que está dedicado el encuentro.

En la Escuela Profesional de Arte se realizaron, a la sazón, los talleres «Dirección artística y montaje» a cargo de Claudio Rivera (República Dominicana), «Sobre el cuerpo cómico» de Yaser Ballestas (Colombia), «Técnicas de Pantomima» por Yanet Gómez (Ecuador) y «Experiencias desde el camino antropológico del clown, una dinámica de trabajo y entrenamiento en Teatro Tuyo» de Yexela González (Cuba).

Como parte del evento fue inaugurada en el Centro Cultural Teatro Tuyo la exposición *Ja, ja, ja*, en la que intervienen pintores salvadoreños quienes, inspirados en las presentaciones de Parra y su

equipo en esa tierra, dieron vida a doce singulares obras. Una de las más esperadas presentaciones fue *Clarostuyo* (con la actuación de Aixa Prowll y Ernesto Parra, y los músicos Clarissa Pérez y Carlos Fernández), seguido del mencionado documental *Clownfabulaciones*.

Entre los invitados del patio estuvieron Teatro Mirón Cubano, Teatro Andante y el payaso Tarekito del Circo Nacional de Cuba quienes también se sumaron a esta fiesta de narices rojas.

PUBLICACIÓN ESCÉNICA, UN ESPACIO DE LECTURA Y (RE)PRESENTACIÓN

De la voluntad y creatividad de dos especialistas de la Casa Editorial Tablas-Alarcos nace el proyecto *Publicación Escénica* un espacio de lectura y re/presentación que llegó a su sexta edición en el mes de marzo de 2020 y que pretende reanudar sus encuentros una vez normalizada la situación actual producto de la covid-19.

En el mes de octubre de 2019 tuvo lugar el primer encuentro con el objetivo inicial de publicar en escena textos no dramáticos a través de lecturas realizadas por los actores Alexis Díaz de Villegas, Linda Soriano y Jenifer Flechoso, quienes lograron hilvanar historias tan diferentes no solo por la forma de decir sino también por el estilo y la estética de sus autores Jesús David Curbelo, Ámbar Carralero y Yudarkis Veloz, estas últimas gestoras y coordinadoras de dicho proyecto.

La sala alternativa del grupo Impulso Teatro abrió sus puertas para estos encuentros los segundos viernes de cada mes, así como sus actores, que forman parte indisoluble de estas citas y su director Alexis que funge como asesor del espacio. Para el mes de noviembre la música interpretada por Elieni Montpellier (otra adquisición del grupo), acompañó la lectura que realizaran Dilailis Martínez, Arbel Molina y Katia Ricardo Oliva, a los textos de Laidi Fernández de Juan, Roberto Viña y Eudris Planche respectivamente.

Como pretensiones fundamentales *Publicación Escénica* quiere mostrar la obra de autores consolidados y otros aún no publicados, con el objetivo de promocionar su obra en ambos casos. Además, por la situación actual en las imprentas, donde cada

vez se hace más difícil publicar por la escasez de papel y otros recursos, se concibe este espacio como vía de publicación alternativa a través de la voz y el cuerpo del actor.

El último encuentro del año lo protagonizó la actriz Giselle Sobrino quién leyó a Elaine Villar, la voz de Taimí Dieguez fue expuesta por Ayris Arias y Sergio Gutiérrez re/presentó los cuentos de Ahmel Hechavarría.

Saludando el nuevo año llegaron hasta la salita de Impulso Teatro, ubicada en La Casona de Línea, Nara Mansur, Abel González Melo y Maité Hernández-Lorenzo. La poesía y narrativa de estos autores se puso a consideración del público (cada vez mayor) en las voces de Liliama Lam, Alexis Díaz y Dilailis Martínez. En el mes de febrero se realizó la quinta entrega de *Publicación Escénica* como parte de las actividades por la Feria Internacional del Libro y como festejo por los veinte años de nuestra Casa Editorial. Las actrices Yadira Herrera y Yanelis Tejera representaron textos de Soleida Ríos y Sheyla Valladares respectivamente, por su parte el actor Carlos Pérez Peña re/presentó al autor Eric Flores.

Pareciera que estaba destinado el mes de marzo para el último encuentro, justo en este mes comenzaba a experimentarse una nueva expresión como parte del proceso evolutivo de cualquier espacio con estas características. Dedicado al día de la mujer las autoras invitadas pintaron sus labios de rojo y por primera vez los textos fueron leídos por ellas mismas. Pero no fue una lectura usual, Martica Minipunto, Jamila Medina e Isabel Cristina López Hamze nos encantaron con su interpretación performática, demostrando su talento y creatividad no solo en la escritura.

Este proyecto, que se desarrolla, que se enriquece con nuevas ideas, nuevos amigos que se suman, patrocinios e instituciones que apoyan como Los Portales S.A y el Consejo Nacional de Artes Escénicas, continúa perfeccionando el proceso desde la planificación, la curaduría de los textos, la selección de los actores, los trabajos de mesa y los ensayos, procurando la constancia y calidad en los venideros encuentros una vez terminada esta etapa que ha afectado a todos en estos últimos meses.

KATIA RICARDO

PAN CON FILO, RINE

El miércoles 15 de julio se cumplieron 90 años del natalicio, en La Habana, de Rine Leal. El aniversario no debe pasar inadvertido porque la importancia del gran historiador y crítico de nuestro teatro permanece viva en muchísimos ámbitos de este arte en Cuba.

Cualquier advenedizo se asoma al conocimiento de la manifestación aquí a través de los puntos del itinerario que él marcó en su útil manual *Breve historia del teatro cubano*. Si lo imanta, entonces pueden adentrarse en *La selva oscura*, referente grande e insoslayable en nuestros estudios culturales. Podría proseguir con sus compilaciones, prologadas con excelencia, sobre el teatro bufo y el mambí, hasta actualizarse con su clásico *En primera persona* y con *Viaje a la crítica* o con su librito sobre la dramaturgia del Escambray o con su defensa a favor del reconocimiento e inclusión de la dramaturgia cubana escrita fuera de la isla.

Todo ese saber atrapado en sus libros lo acompañó con un trabajo de campo por buena parte de la geografía nacional. Seminarios, clases, talleres y festivales que la vieja guardia recuerda. También participó en un sinnúmero de eventos internacionales, y su figura permanece aparejada, del lado de Cuba, a ese proceso de conocimiento e integración del teatro de nuestro continente y de Iberoamérica. Asimismo en Venezuela, donde pasó los últimos meses de su vida.

Ante su muerte, en Caracas, en 1996, intenté un retrato del que me robo estas palabras: todas las vocaciones de Rine encontraron un inigualable crisol en su oficio de maestro. El investigador, el animador cultural, el periodista, el historiador, el crítico, el comunicador se fundieron en uno solo en los recintos del Instituto Superior de Arte (que lo nombraría en 1990 Doctor Honoris Causa) para legarnos una trayectoria ejemplar en la formación de varias promociones de actores, críticos, dramaturgos y directores. Fue esencial en la conformación y puesta en práctica de ese proyecto, en el cual resultó definitoria su función para crear el movimiento teatrológico cubano.

Hay dos anécdotas de Rine que me fascinan y retratan su atractiva personalidad. Una, en torno a los desayunos madrugadores mientras esperaban la impresión de algún periódico en los que trabajó durante los años cincuenta. Como él y sus colegas muchas veces no tenían un quilo, el barman amigo

les destinaba un «pan con filo», la clave que indicaba un simple pan cortado por el filo del cuchillo. Se reía ante el recuerdo y apostillaba que solo el placer inmenso de algún texto de los reunidos allí les curaba el hambre con el olor de la tinta fresca. Y la otra, cuando el rector fundador del ISA, el Dr. Mario Rodríguez Alemán, lo llama por teléfono para avisarle de la apertura de la carrera de Teatrolología-Dramaturgia en la Facultad de Artes Escénicas. Mario quería proponerle que asumiera la dirección del departamento, pero Rine, goloso ante la noticia, se adelantó a pedirle que no dejara, por favor, de inscribirlo como alumno de aquel experimento.

Siempre que cuento esta última, me emociono y no dejo de pensar en cuanto tonto se cree que ha llegado sin todavía faena de valor alguna. Sería injusto olvidar a este hombre, entre tanto que se le debe, y tantos que le debemos, así como a su quehacer intelectual: la obra viva de este maestro del teatro cubano.

OMAR VALIÑO

Tomado de *Granma*, 29 de julio de 2020.

VIENGSAY VALDÉS, RECIBE EL PREMIO POSITANO DE LA DANZA LÉONIDE MASSINE, CONCEDIDO EN ITALIA

La primera bailarina y directora del Ballet Nacional de Cuba (BNC) fue galardonada en la categoría de «mejor bailarina en la escena internacional» por su alto nivel académico, su técnica virtuosa e intensa presencia escénica. Fue además reconocida como la heredera artística de la prima ballerina assoluta Alicia Alonso. El galardón que recibe Viengsay Valdés este año en Positano es también un homenaje a la memoria de Alicia Alonso, leyenda del ballet mundial hasta su muerte en octubre del año pasado, a los noventa y nueve años. De acuerdo con el texto, la situación epidemiológica ocasionada por la covid-19 obligó a los organizadores del galardón a renunciar en 2020 a la tradicional gala en físico y se eligió transmitir una ceremonia virtual mediante las redes sociales. El Premio Positano de la Danza Léonide Massine es uno de los máximos reconocimientos a los que puede aspirar un bailarín y se originó en la costa de la ciudad italiana de Positano por ser un destino que cautivó a muchas celebridades del ballet del siglo xx. Con él se han distinguido figuras como Carla Fracci, Margot Fonteyn, Rudolf Nureyev, Maurice Béjart, Vladimir Vasiliev, Natalia Makarova, Alessandra Ferri, Mats Ek y Ana Laguna entre otros.

PREMIO NACIONAL DE CIRCO

El jurado del Premio Nacional de Circo 2020, integrado por: Germán Muñoz, Santiago Alfonso, José Ramón Rizzo, Boris González y Gladys Alvarado en calidad de presidenta, se reunió el 5 de noviembre en la sede del Circo Nacional de Cuba para analizar las propuestas enviadas para tan distinguido reconocimiento, recientemente aprobado por el Ministerio de Cultura de la República de Cuba y el Consejo Nacional de Artes Escénicas teniendo en cuenta la legendaria tradición que en Cuba posee el circo y su innegable valor para las anteriores, actuales y futuras generaciones.

El jurado, después de evaluar el currículo de más de catorce artistas circenses decidió otorgar el Premio Nacional de Circo 2020 a Reinaldo Hernández Padrón y a Heriberto Arias Suárez. El primero forma parte de la tercera generación de un apellido que para el circo cubano es un símbolo imperecedero: Los Montalvo. A los once años comenzó su andar por el mundo de las pistas, incursionando en el género del equilibrio de manos, antipodio y el famoso «trapezio volante» popularmente conocido como «vuelo del pájaro». Más tarde se desempeñó como director de circo, jefe de pista, profesor así como tutor y asesor de innumerables artistas. Por su parte, Heriberto Arias Suárez (Mazuco) se desempeñó en el doble trapezio, onda aérea, treppe y fue además profesor y un excepcional jefe de pista. Estuvo entre los fundadores del Circo Montalvo Pubillones y del Gran Circo INIT, luego del Circo Nacional de Cuba y de su Festival Internacional CIRCUBA.

LUCIANO BEIRÁN

Una sentida pérdida fue la muerte, el 5 de marzo, del teatrista cubano Luciano Beirán, quien fuera fundador y director del grupo de teatro para niños Titirivida. Luciano celebraba, este 2020, cincuenta años de vida artística, en los que dirigió y escribió para niños de manera incansable. Fue miembro de Unima y Assitej desde su fundación y sobre todo un entrañable docente y amigo.

MARCOS MUNDSTOCK

Murió en Buenos Aires el 22 de abril el actor y humorista argentino Marcos Mundstock, uno de los fundadores del grupo Les Luthiers. Es recordado por su participación en la obras *Les Luthiers Opus Pi*, *Mastropiero que nunca*, *Cantata Laxatón*, entre otras.

SARITA REYES

El 6 de mayo falleció la actriz cubana Sarita Reyes a la edad de ochenta y cuatro años. Inició su vida artística en Teatro Estudio bajo la dirección de Raquel Revuelta; allí ejerció como productora hasta la década de 1970. Se destacó como locutora y presentadora de diferentes programas como *Detrás de la Fachada* y fue animadora de diferentes espectáculos artísticos. Incursionó también en el cine con su participación en el filme *De cierta manera*. Era miembro de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba y Artista de Mérito de la radio y la televisión.

NIKOLAI FADEYECHEV

Nikolai Fadeyechev, bailarín del Teatro Bolshoi, murió el 23 de junio en Moscú, a los ochenta y siete años. Era conocido en las tablas por su elegancia y dominio técnico. Compartió escenario a lo largo de su carrera con grandes estrellas como Maya Plisetskaya y Galina Ulanova.

NICK CORDERO

La muerte del actor canadiense Nick Cordero, el 5 de julio, suscitó revuelo en las redes. Su juventud, su talento para el teatro musical, que le hicieron merecedor de varios reconocimientos a lo largo de

su carrera en Broadway, conmocionaron a la audiencia. Fue una de las víctimas de la Covid-19 con apenas cuarenta y un años de edad.

AGUSTÍN ALEZZO

El 9 de julio falleció en Buenos Aires, víctima de la covid-19, el director de teatro y maestro de actores Agustín Alezzo. De ochenta y cuatro años, Alezzo fue alumno de Lee Strasberg y pionero en Argentina del método Stanislavski de actuación.

ROBERTO CHORENS DOTRES

Falleció en La Habana, el 28 de julio de 2020, el músico y profesor Roberto Chorens Dotres. Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica por la Universidad de La Habana, y Licenciado en Musicología por el Instituto Superior de Arte, alcanzó la titulación de Máster en Arte. Durante su carrera fue director de la escuela de danza de la ENA, del Centro Nacional de Superación de la Enseñanza Artística (CNSEA), subdirector y director de la Escuela Nacional de Música, Asesor Nacional de Música de la Dirección de Enseñanza Artística del Ministerio de Cultura, Decano de la Facultad de Música del ISA y Director del Conservatorio Amadeo Roldán. Se desempeñó también como profesor, conferencista y concertista organista, especializado en repertorios de música antigua, actividad que le permitió presentarse en numerosos escenarios nacionales e internacionales. Fue guionista y conductor de espacios radiales y televisivos, entre los que destaca el programa *¡Bravo!*, de la televisión cubana, consagrado a la promoción de la Música de Concierto.

PEDRO CASTRO

Falleció el teatrista camagüeyano Pedro Castro el 29 de agosto. Su labor estuvo estrechamente ligada al Conjunto Dramático de Camagüey, con obras que marcaron el inicio de la agrupación, como *Vade Retro* y otras que enaltecieron el panorama escénico de la isla como *Santa Camila de La Habana Vieja*. Más allá del arte actoral, Pedro Castro trascendió en la dramaturgia, la dirección escénica y el diseño escenográfico. Reconocimientos de alto prestigio en nuestro país como la Distinción por la

Cultura Nacional y la Placa Avellaneda, entre muchos otros, fueron testigo de la valía de Pedro Castro en la Cultura Cubana.

ISBEL GARCÍA VILLAZÁN

El 6 de septiembre falleció el joven bailarín, coreógrafo y docente Isbel García Villazán, a la edad de treinta y cuatro años, víctima de una meningocefalitis bacteriana. A su muerte fungía como director de la compañía de la que era fundador Danza Unidos de la ciudad de Bauta en Artemisa. Este graduado de la Escuela Nacional de Danza tuvo a lo largo de su carrera como bailarín actuaciones destacadas en eventos como Solamente Solos, DanzaDos, en los que obtuvo premios; el Festival Internacional de Danza en Paisajes Urbanos: Habana Vieja, ciudad en movimiento, el Grand Prix del Atlántico Norte Vladimir Malakov. Como docente, Isbel formó a varias generaciones de estudiantes durante su permanencia como maestro en la Escuela Nacional de Danza. Además, colaboró profesionalmente con varios conjuntos del país, entre las que sobresale Danza Espiral que dirige la maestra Liliam Padrón, compañía con la cual mantenía un estrecho vínculo.

LUDWIK FLASZEN

Por Eugenio Barba

Ludwik Flaszen, uno de los más grandes pensadores del en nuestro tiempo, falleció en París sábado 24 de octubre de 2020. En 1959 fue nombrado director del pequeño Teatr 13 Rzedów provincial en Opole, Polonia. Eligió entonces como director artístico al joven Jerzy Grotowski. Juntos, en unos años, cambiaron la esencia del teatro a través de su práctica y escritura. Ludwik Flaszen creía en un teatro «teatral» y fue el primero en escribir sobre un «teatro pobre» en referencia a la puesta en escena *Akropolis* de Grotowski. Cuando Grotowski dejó Polonia en 1981, Ludwik continuó la actividad del teatro en Wrocław hasta su cierre en 1984. Luego, se mudó a París y continuó colaborando con el Instituto Grotowski en Wrocław. Fue mentor y guía para muchos actores y directores en muchas partes del mundo. Para mí, que lo conocí a diario desde 1961 hasta 1964 y con frecuencia hasta hace unos meses, fue más que una inspiración. Lo llamé «rabino», el sa-

bio que conoce el valor de la Palabra y la Acción. Ahora Ludwik está junto a su cómplice Jerzy. Ambos siguen viviendo en mi corazón.

BROSELIANDA HERNÁNDEZ

El 18 de noviembre de 2020 falleció en la ciudad de Miami la destacada actriz Broselianda Hernández. Graduada por el Instituto Superior de Arte (ISA) de La Habana en 1987, donde fue alumna de Vicente Revuelta, Isabel Moreno y Miriam Lezcano. Integró el elenco del grupo de teatro Buscón, dirigido por el actor José Antonio Rodríguez, donde trabajó hasta 1994. Más tarde integró la compañía de Teatro El Público, dirigida por Carlos Díaz y fue actriz invitada del grupo de teatro Buendía, bajo la dirección de Flora Lauten. Su sino teatral la llevó a interpretar a lo largo de su carrera a Ofelia en *Hamlet*, a Cordelia de *El Rey Lear*, a la Julieta de *El Público*, *Ágave* en *Bacantes...* personajes desgarradores que la hicieron merecedora de un espacio en el imaginario teatral de los cubanos. En la televisión ganó reconocimiento popular por la brillantez de sus interpretaciones en las telenovelas *Cuando el agua regresa a la tierra* y *Las honradas*. Hizo carrera también en el cine con títulos como *Cosas que dejé en La Habana* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1997); *Las profecías de Amanda* (Pastor Vega, 1999); *Nada* (Juan Carlos Cremata, 2000) *Barrio Cuba* (Humberto Solás, 2005); *La Anunciación* (Enrique Pineda Barnet, 2009). En 2010 interpretó a Leonor Pérez en *José Martí: El ojo del canario* una película de Fernando Pérez, que dejó en el público la imagen indeleble del amor maternal interpretado por ella. Su fallecimiento conmovió profundamente a la comunidad de artistas cubanos del teatro, el cine y la televisión, tres medios donde se destacó con intensidad. En un próximo número Tablas dedicará un dossier a Broselianda Hernández.

LA ROSA ETERNA DE LOS CUBANOS*

ESTHER SUÁREZ DURÁN

ROSA FORNÉS, EL NOMBRE ARTÍSTICO —QUE pasará a la posteridad— de Rosalía Palet Bonavía, nacida en Nueva York el 11 de febrero de 1923, de padres españoles radicados en Cuba, pasó a la gloria definitivamente en la madrugada del 10 de junio, a sus noventa y siete años, dejándonos como legado su arte y su inmenso amor por Cuba.

El 22 de enero de 2001 el teatro cubano se honraría entregándole a ella, junto a su compañera de triunfos, María de los Ángeles Santana, el Premio Nacional de Teatro de esa edición. Tuve la fortuna de integrar esa vez el jurado del premio en compañía de otros admirados colegas. Recuerdo el júbilo que acompañó las breves deliberaciones cuando unánimemente nos percatamos de que teníamos el privilegio de rendir un nuevo homenaje a estas dos grandes de la escena iberoamericana. En 2003 Rosa recibiría el Premio Nacional de Televisión y en 2005 el Premio Nacional de la Música.

Rosita, como la ha conocido el pueblo durante toda su vida, acumuló una carrera inigualable, luego de ser lanzada como joven talento en La corte suprema del arte, de la emisora CMQ –Radio, donde la interpretación de la milonga *La hija de Juan Simón* le mereció el primer lugar. En calidad de artista aficionada el premio le permitió cantar en espacios radiales en pro de su desarrollo y presentarse en provincias con los otros ganadores. Ella, por su parte, inició su preparación profesional, que no terminaría salvo con la muerte; recibió entonces clases de canto, baile, actuación con artistas rigurosos y afamados como Juan Antonio Cámara, Mariano Meléndez, Eladio Elósegui, Dominicis, Dalmau, Enriqueta Sierra y Margarita Lecuona.

A los dieciséis años, en 1939, el cine la descubrió con el filme *Una aventura peligrosa*, del reconocido director Ramón Peón, y su filmografía se sucedería hasta 1960, con trece títulos acumulados. Mientras de la mano del gran Antonio Palacio, y los maestros Ernesto Lecuona y Miguel de Grandy ella se hizo de una obra en el género lírico —zarzuelas, operetas— y, más tarde, incursionó en la comedia con la compañía del reconocido Mario Martínez Casado. Con la música de Olga de Blanck y los libretos

de María Julia Casanova intervino en las dos primeras comedias musicales de la época: *Vivimos hoy* y *Hotel Tropical*, estrenadas en el entonces llamado Teatro Auditórium, hoy Teatro Amadeo Roldán.

A partir de 1945 inició su carrera en una de las capitales del arte de esta región del planeta, la Ciudad de México. Hizo cine, teatro, radio, revistas musicales y llegó a ser proclamada Primera Vedette de México, por la Asociación de Periodistas, y más tarde Mejor Vedette de América.

Entre 1947 y 1950 actuó en los Estados Unidos. En este tiempo contrajo matrimonio con el actor mexicano Manuel Medel, tuvo a su hija, la actriz Rosa María Medel, regresó a México y fundaron la Compañía de Teatro lírico Medel-Fornés, con la que recorrieron el país.

Sobrevino el divorcio y Rosita regresó a Cuba en 1952, donde decidió radicarse. Por supuesto que la televisión cubana, que acababa de nacer en 1950, la reclamó de inmediato. La opereta *La casta Susana*, bajo la dirección del Maestro Gonzalo Roig, en el espacio Gran Teatro Esso en CMQ-TV fue su debut en el nuevo medio, el reparto lo integraron grandes amigos, entre ellos Antonio Palacios, Miguel de Grandy, Maruja González y los hermanos Martínez Casado.

A partir de ese momento intervino en dramas, revistas musicales, operetas, zarzuelas, comedias, protagonizó espacios musicales fijos y desarrolló un repertorio variopinto de canciones que tuvo su peculiar sello como cancionera. La televisión fue su espacio de preferencia y el medio que colaboró en su enorme popularidad. No obstante, regresó al teatro y fundó una compañía de operetas con la dirección musical de los maestros Gonzalo Roig y Rodrigo Prats, la cual actuó en el Teatro Martí, y estrenó un show en el Cabaret Tropicana, integrado por fragmentos de operetas, mientras continuó haciendo cine con compañías mexicanas y viajó nuevamente a México, Estados Unidos, Venezuela y añadió Honduras, para inaugurar Radio Tegucigalpa.

En 1957 regresó a España, ahora con su esposo, el actor Armando Bianchi. Actuaron en el Teatro

*Tomado de Cubaescena 30 junio, 2020.

Cómico de Barcelona y en el Teatro Madrid, de la ciudad homónima, donde la comedia musical *Los siete pecados capitales*, de Algueró y Montorio, en la cual actuó siete personajes, le deparó un éxito sin precedentes.

En febrero de 1959 volvió a Cuba, dejaba atrás la oferta de un contrato por cinco años y una popularidad ganada en casi dos arduos años de trabajo.

De nuevo en Cuba hizo televisión, también cabaret y teatro. En televisión protagonizó espacios musicales por un largo tiempo a la par que efectuaba presentaciones esporádicas en muchos otros. Intervino en el reparto de las series dramáticas *Las honradas* y *Violetas de agua*, y fue presencia frecuente en *La Comedia del domingo* y el respetado espacio *Teatro ICR*.

En 1962 integró el núcleo fundador de una importante institución escénica cubana, el Teatro Lírico Nacional. Siguió actuando en producciones musicales para cabaret, esta vez en las pistas de los hoteles Capri e Internacional de Varadero. Grabó nuevos discos, intervino en obras del llamado teatro dramático y comenzó a tomar parte en festivales internacionales de la canción (Festival de Sopot, en Polonia y Orfeo de Oro, en Rumanía, además del Festival Internacional de Varadero desde el año 1967) y en espectáculos musicales cubanos que se presentaron en otras geografías, tales como *Variedades de La Habana* (1966) y *Melodías de los países amigos*.

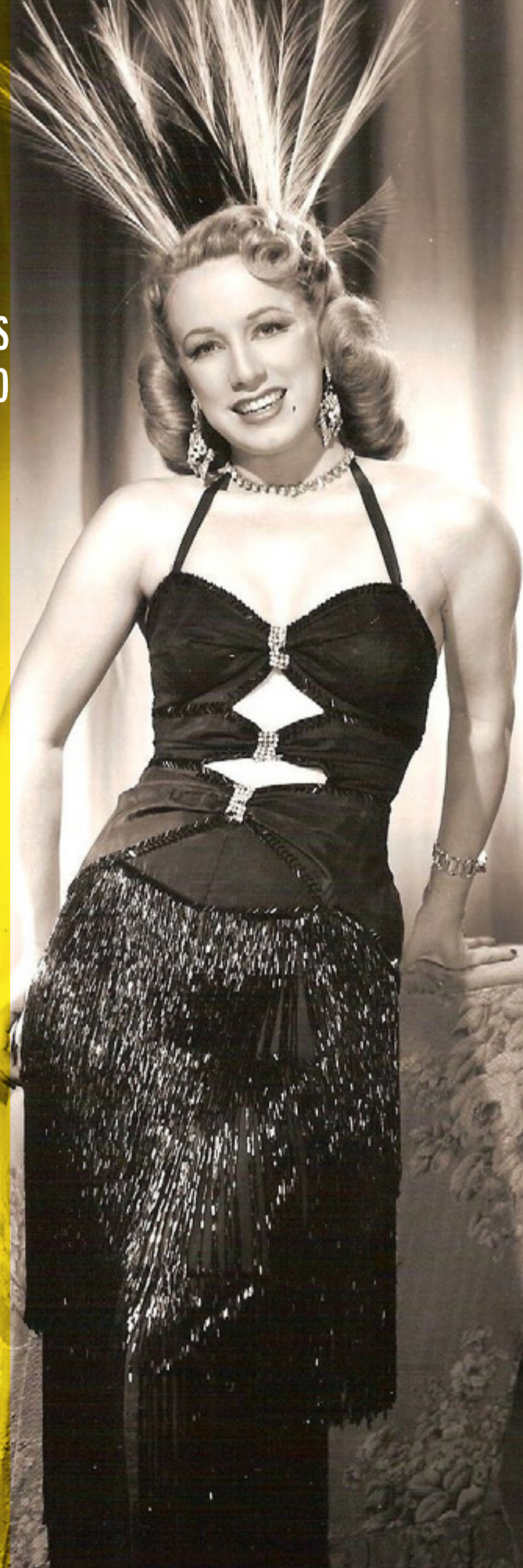
En los setenta comenzó una intensa serie de grandes revistas musicales (desde La Fornés Tridimensional, en el Teatro Carlos Marx, en 1977) que se extendieron, luego, como conciertos (*Rosa del tiempo*) hasta 2007, con el que realizó una generosa gira nacional a sus ochenta y cuatro años de edad.

En 1983, con la hornada de nuevos directores, regresó a la pantalla grande de la mano de Juan Carlos Tabío en la comedia *Se permuta*. Le seguirán *Plácido* (1986), *Papeles Secundarios* (1989), *Quiéreme y verás* (1994), *Las noches de Constantinopla* (2001), *Al atardecer* (2001) y *Mejilla con mejilla* (2011).

Esta increíble trayectoria ha sido reconocida, entre decenas de galardones, con la condición de Artista Emérita de la Uneac (1988), y el Premio La Giraldirilla, de la Ciudad de La Habana. En 1995 recibió la Orden Félix Varela, que entrega el Consejo de Estado de la República de Cuba. En febrero de 2011, don Juan Carlos I, Rey de España, la distinguió con la Orden del Mérito Civil.

Pero acaso el premio de mayor significación que tiene Rosa Fornés, nuestra Rosita, sea, sin duda, el inalcanzable, el que solo se obtiene con una absoluta voluntad de servicio que no pretende nada más, y es esta admiración y cariño sostenido que le profesa su pueblo, con el que la distinguimos sostenidamente, por décadas, de generación en generación, todos los cubanos.

ROSITA FORNÉS
1923-2020



PREMIO
NACIONAL
DE DANZA
2020
**JOHANNES
GARCÍA**

FOTOS: BUBY

EN PRÓXIMOS NÚMEROS:
Día mundial de la marioneta
Diseño escénico hoy
Adiós a Broselianda Hernández