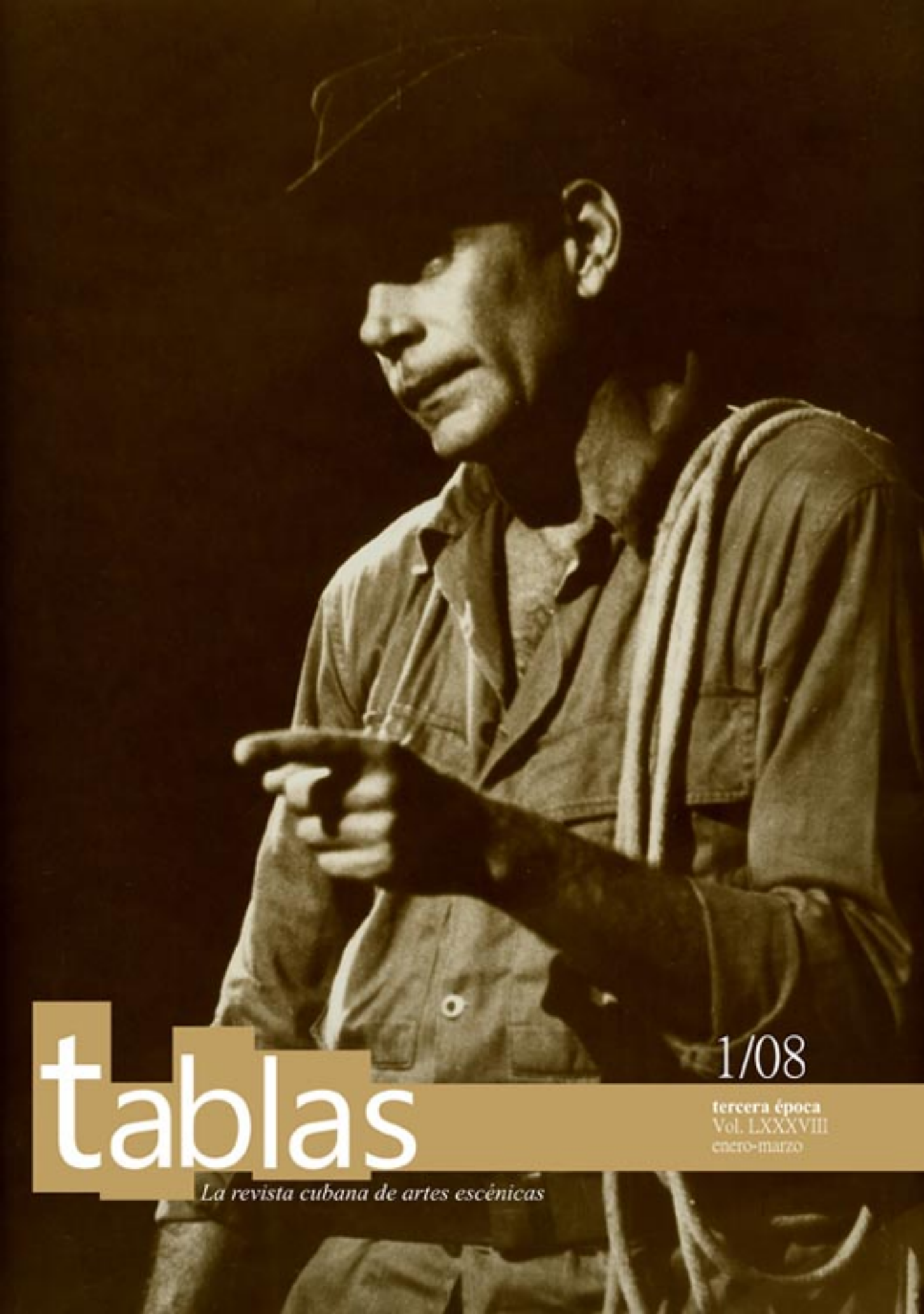


tablas

La revista cubana de artes escénicas

1/08
tercera época
Vol. LXXXVIII
enero-marzo

tablas
La revista cubana de artes escénicas

1/08
tercera época
Vol. LXXXVIII
enero-marzo

En portada:
Sergio Corrieri en
La emboscada
Teatro Escambray
Foto: Cortesía Luisa Marisy

Reverso de portada:
Hassane Kouyaté en Cuba
Foto: Jesús Lozada
Contraportada:
Premio Nacional de Teatro 2008
Fotos: Jorge Luis Baños
Reverso de contraportada:
Casa Editorial Tablas-Alarcos
en la XVII Feria Internacional del Libro de La Habana
Fotos: Aldo del Sol

Sumario

La selva oscura

3 Fe en el poeta
Sergio Corrieri
4 Imán de fragmentos en concordia
Omar Valiño

Encrucijadas

5 Filosofía del Teatro, Teatro Comparado, Cartografía Teatral
Jorge Dubatti

Magdalena Sin Fronteras

33 Nelda Castillo: composiciones del cuerpo para el alma
Amarilis Pérez Vera
57 Año Nuevo; Santa Clara; Estudio Teatral; Magdalenas
Atilio Caballero
60 La cafetera
Julia Varley
63 La cafetera y la próxima vez (carta a Julia Varley)
Raquel Carrió
65 Carta del Limbo
Maria Porter
68 On tip toe in Santa Clara
Selene D'Agostino
72 Maternidad de vida
Blanca Felipe Rivero
75 Cartas cruzadas desde Santa Clara a propósito de «Magdalena Sin Fronteras»
Roxana Pineda

Reportes

82 Un griot recorre La Habana
Marilyn Garbey

Oficio de la crítica

86 Iben, Ester y el teatro **Eberto García Abreu**

En tablilla

Desde San Ignacio 166

En primera persona

96 Para la escena de todos los tiempos
Gerardo Fulleda León

Libreto 80
Lo que le pasó a la cantante de baladas
José Milián
Balada teatral de Milián
Eberto García Abreu

Entretelones:
Premio *tablas* de Fotografía 2007

EDITORIAL

Mujeres

El primer recuerdo de estas páginas es para Sergio Corrieri, el gran actor y director cubano desaparecido este febrero, figura emblemática de la televisión, el cine y el teatro nacionales, fundador de Teatro Estudio y de Teatro Escambray, Premio Nacional de Teatro 2005.

Luego servimos largo pliego a la entrega teórica del crítico y profesor argentino Jorge Dubatti, de imprescindible pensamiento para comprender las coordenadas de la escena actual.

Más adelante se despliegan muchas mujeres, sobre todo actrices y directoras, convocadas por el Proyecto Magdalena a Santa Clara, como en 2005 en que también le dedicamos un número de *tablas*. Rinden vibrante testimonio de sus creaciones, ángulos y miradas sobre el teatro hoy, el evento y Cuba, un cruce magnífico de interrogantes y respuestas, de incertidumbres y esperanzas.

Al centro va José Milián, el incansable, por su merecido Premio Nacional de Teatro 2008, aunque sea habitual en nuestras páginas y bienvenido siempre.

Casa Editorial Tablas-Alarcos

Director Omar Valiño **Revista *tablas* Editora** Yohayna Hernández **Redactora** Karina Pino Gallardo
Diseño gráfico Marietta Fernández Martín
Ediciones Alarcos Abel González Melo, Adys González de la Rosa, Ernesto Fundora
Sitio web Amarilis Pérez Vera **Gestión y promoción** Dianelis Diéguez La O
Economía Maura Hernández **Secretaria** Edelsy Moreno **Mecacopia** Yoryana Martínez Toirac
Servicios María Garcés, Vladimir García, Servilia Pedroso, Francisco Rivero

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

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

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

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

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

Precio: 5 pesos
Fotomecánica e impresión: Imprenta CUJAE, ENPSES, Cuba

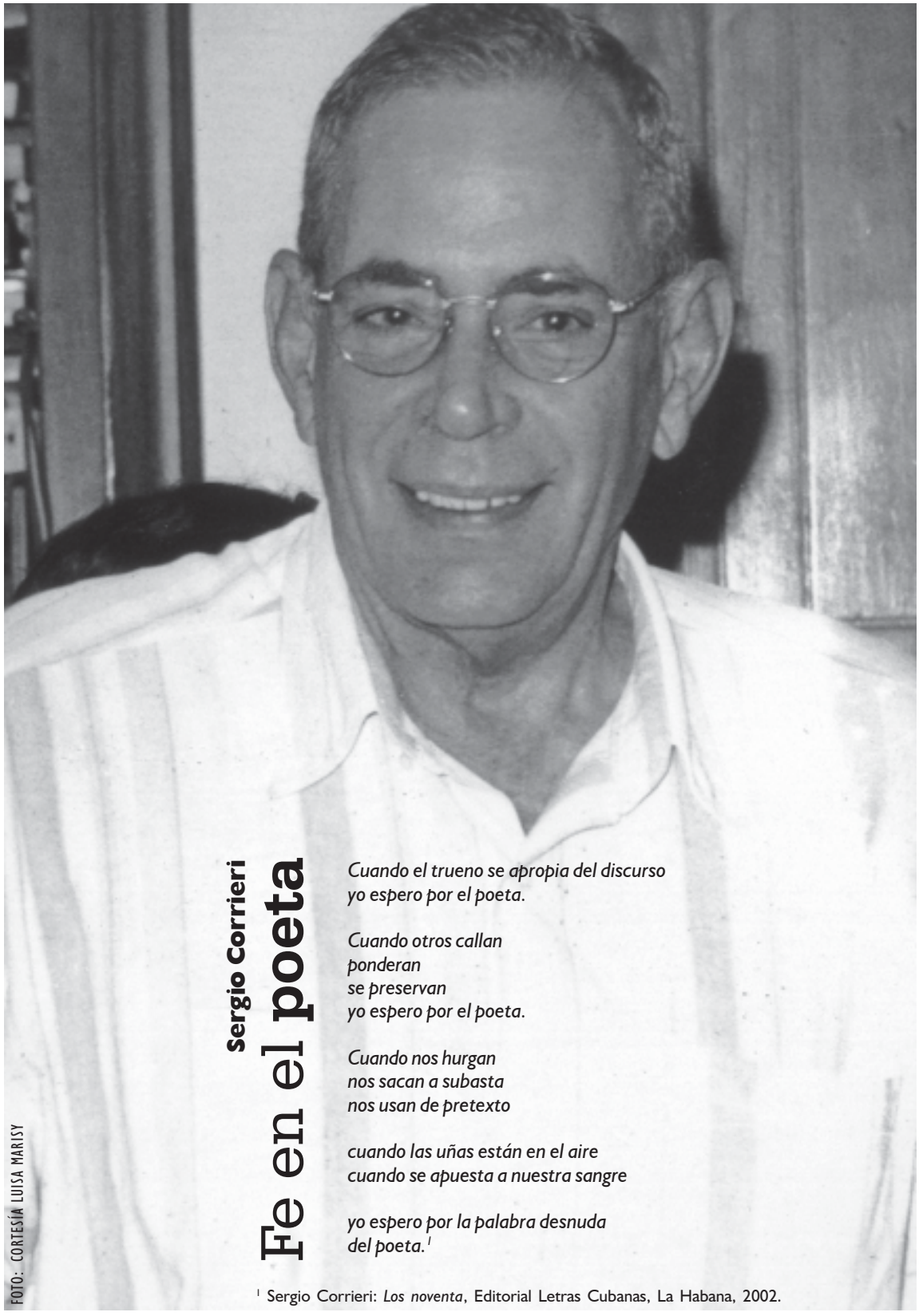


FOTO: CORTESÍA LUISA MARISY

Sergio Corrieri

Fe en el poeta

Cuando el trueno se apropia del discurso
yo espero por el poeta.

Cuando otros callan
ponderan
se preservan
yo espero por el poeta.

Cuando nos hurgan
nos sacan a subasta
nos usan de pretexto

cuando las uñas están en el aire
cuando se apuesta a nuestra sangre

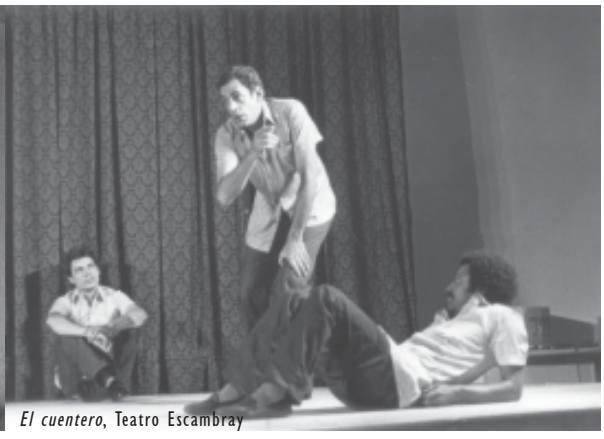
yo espero por la palabra desnuda
del poeta.[1]

[1] Sergio Corrieri: *Los noventa*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2002.

Imán de **fragmentos** en concordia

Omar Valiño

Sergio Corrieri en entrevista



El cuentero, Teatro Escambray

CONOCÍ A SERGIO CORRIERI CUANDO EL Escambray y yo cumplimos quince años. Claro que lo había visto en televisión, cruzaba cada sábado de fines de los setenta o principios de los ochenta el Paseo de la Paz para seguir *En silencio ha tenido que ser* por el único televisor en colores de aquellas cuadras de mi ciudad al centro de la Isla. Por eso quiero decir que lo tuve frente a mí, cerca, en persona, ese día de octubre o noviembre de 1983, como también a Gilda Hernández y a otros integrantes del colectivo, en la Casa de Cultura de Manicaragua. Viajamos nosotros desde Santa Clara para ese encuentro, un grupo amplio de muchachas y muchachos vestidos de uniforme azul, algunos ya interesados más en serio en el teatro, con el afán de conocer directamente a la agrupación. No llegamos al campamento, unos kilómetros más allá, paramos allí donde Sergio explicaría que el Escambray finalizaba en ese momento una obra llamada *Molinos de viento*.

Como resultado del intercambio de ese día, nos invitaron a una función de preestreno de la pieza de Rafael González. Eso ocurrió en diciembre y me permitió conocer La Macagua bajo la luna y deslumbrarme para siempre con el teatro. Sergio condujo el debate al finalizar la representación, yo intervine entre infantil y leguleyo. En enero nos llegarían los ecos del impacto de *Molinos*… en el Festival de Teatro de La Habana.

A partir de esa noche hallamos tres o cuatro de nosotros, por nuestra cuenta, un asiduo camino al Escambray. No volvimos a toparnos con Sergio, algún tiempo después de aquel primer encuentro él dejaría la dirección de la agrupación de la que había sido fundador y líder, con la cual sembró, desde el teatro, un paradigma en la concepción del arte y la cultura dentro de la Cuba socialista, si tal puede resumirse en dos líneas la herencia viva del Escambray.

En 2007 nos reencontramos, sin él saber de este recuerdo mío que nunca le conté y, por supuesto, sin saber él de mí a ciencia cierta hasta que, entonces sí, pudimos dialogar personalmente, más allá de las fugaces felicitaciones por su Premio Nacional de Teatro de 2005. Las circunstancias, sin embargo, eran otras. Participábamos del grupo ejecutivo de la comisión organizadora del VII Congreso de la UNEAC. Sergio aceptó la presidencia de esa instancia de trabajo como una expresión, la más honda posible, de compromiso intelectual y revolucionario. Y en los meses que condujo aquel proceso, hasta permitírselo la enfermedad, demostró toda la inteligencia, la sensibilidad, la sagacidad política y el liderato de que era capaz, dotes naturales que explican también la irrupción y primera vida de Teatro Escambray.

Su muerte en febrero de 2008, al borde de sus setenta años y de los cincuenta de Teatro Estudio, del cual había sido también iniciador, me dolió profundamente. En plenas facultades creativas, sentí que quedaran truncas las tantas cosas que se animaba a realizar, en lo más personal que no podríamos sostener los diálogos pactados, añorados tanto tiempo por mí.

Su mejor testimonio será, sin embargo, su fecunda hoja de vida, imán de fragmentos en concordia: talento artístico, vocación social, conciencia crítica, responsabilidad en el servicio, legado vivo inscrito en la plata del cine nacional y en el viento del teatro cubano.

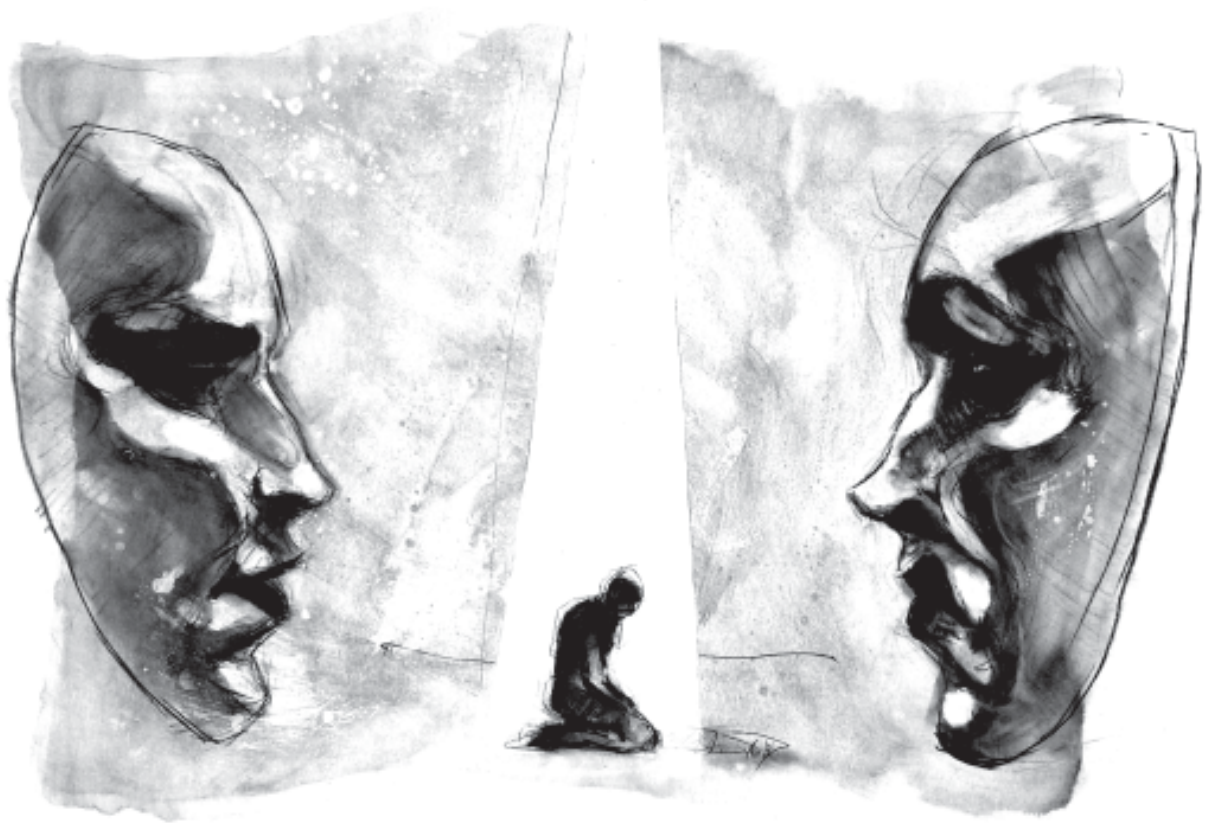
FOTOS: CORTESÍA LUISA MARISY

Escenografía de *Ramona*, Teatro Escambray, Suecia, 1977

Filosofía del **Teatro**,

Teatro Comparado, Cartografía Teatral

Jorge Dubatti



«Islas flotantes»

ILUSTRACIONES: MARIO DAVID CÁRDENAS CANCIO

J.W. Goethe: «Cada vez veo mejor que la poesía es patrimonio común de la Humanidad, y que dondequiera y en todas las épocas se manifiesta en cientos y cientos de personas (...) Hoy la literatura nacional no quiere decir gran cosa; se acerca la época de la literatura universal [die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit], y todos debemos contribuir a apresurar su advenimiento»

J. P. ECKERMANN, *Conversaciones con Goethe*, 31 de enero de 1827.

«Sólo el teatro es teatro,
porque si todo es teatro, nada es teatro»
LUIS DE TAVIRA, *El espectáculo invisible*, 2003.

 premio *tablas* de ilustración 2007

1. EL TEATRO COMPARADO (TC) ES UNA DIS-ciplina diseñada especialmente para los estudios de Teatro Universal. Cuenta en la Argentina –país pionero en la materia– con al menos veinte años de desarrollo sistemático.[1] En dicho período sufrió importantes transformaciones, producto de su complejización y enriquecimiento. Pueden distinguirse dos etapas en su teorización, una inicial y otra superadora, hoy vigente y en proceso de extensión. En el pasaje de una a otra cambian la definición y los alcances del TC.

Primera teorización: conceptos de internacionalidad y supranacionalidad. La disciplina TC nace a partir de una apropiación de la teoría y la metodología de la Literatura Comparada (Dubatti, 1995) desde la investigación de los acontecimientos teatrales en su especificidad teatral, bajo la consigna de «devolver el teatro al teatro». Tal como lo señalan los manuales clásicos (Guillén, 1985), la Literatura Comparada surge hacia fines del siglo XVIII y se consolida en el siglo XIX en un proceso paralelo al del desarrollo del concepto de literaturas nacionales. Su misión original fue conectar las literaturas nacionales o superarlas a partir del hallazgo de aspectos de la literatura que no podían ser pensados nacionalmente (en complementariedad con la idea de Literatura General). En una de sus versiones más avanzadas –aceptada por la International Comparative Literature Association (ICLA) en la segunda mitad del siglo XX–, la Literatura Comparada era definida como el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional.[2] Claudio Guillén parte de ambos conceptos, internacionalidad y supranacionalidad, como columnas de su libro fundamental (*Entre lo uno y lo diverso*, 1985). De esta manera, por traspolación directa (pero no mecánica ni acrítica; insistimos en la diferencia que marca la especificidad de lo teatral, sobre la que volveremos enseguida), el TC se ocupaba de pensar en su etapa inicial los fenómenos teatrales en contextos internacionales o supranacionales.

El TC sostiene inicialmente que estudiar el teatro desde un punto de vista internacional implica problematizar las relaciones e intercambios entre dos o más teatros nacionales (repertorios, poéticas e intertextos, ediciones, traducciones, viajes, etc.), o entre un teatro nacional y cualquier cultura extranjera (externa a lo nacional).

Como es claro, tanto internacionalidad como supranacionalidad dan por supuesto el concepto de lo nacional, a partir del que relacionan o contrastan dos o más teatros (nacionales), o trabajan en una superación.

El punto de vista supranacional consiste en atender aquellos problemas que trascienden o exceden el concep-

to de lo nacional (porque no se resuelven con la categoría de nacional).

Se habla de «puntos de vista» internacional y/o supranacional, ya que los mismos objetos de estudio pueden ser encarados desde una u otra perspectiva, y de esa manera brindan consideraciones diversas.

Según esta línea inicial –hoy superada, como veremos–, el TC considera **problemas supranacionales** a aquellos en los que intervienen categorías o fenómenos teatrales a los que no puede atribuirse una identidad u origen nacionales porque:

a) son patrimonio universal de toda la humanidad (ejemplo: la presencia viviente de un actor en convivio con al menos otro humano);

b) son genéticamente independientes, no hay conexión causal[3] directa entre ellos (ejemplo: la emergencia sincrónica del romanticismo en diversos creadores de diferentes puntos de Europa no vinculados directamente entre sí);

c) son patrimonio común y compartido de un conjunto determinado y acotable de varias naciones (ejemplo: las características del teatro occidental y su diferencia con Oriente, o las configuraciones continentales o por áreas que reúnen varias naciones: Europa, Latinoamérica, área rioplatense, área andina, área guaranítica, etc.).

Son **problemas internacionales** aquellos cuyo punto de arranque lo constituyen los teatros nacionales y su dinámica de interrelación o intercambio: tránsitos, pasajes, fronteras, vínculos. Siempre se trata de procesos históricos, causales o genéticos (X es causa de Y, X genera a Y, según la fórmula de Pichois-Rousseau, 1969, pp. 96-101), en los que los teatros nacionales se hacen préstamos, influencias, apropiaciones, no siempre recíprocos, y en los que se puede distinguir qué elementos de un teatro nacional entablan relación con otro teatro nacional. Casos: la circulación y recepción del teatro de Henrik Ibsen en la Argentina; el intertexto de Luigi Pirandello en la dramaturgia de Armando Discépolo; la construcción de imagen de Estados Unidos en el drama *Sallinger* del francés Bernard-Marie Koltès; la traducción de Esquilo en Canadá; la producción de los exiliados argentinos durante la dictadura en Italia.

Tal como señalamos arriba, los objetos de estudio del TC pueden ser considerados tanto desde una perspectiva internacional como supranacional. Tomemos como ejemplo la traducción. Tanto puede ponerse el acento en el pasaje internacional de un texto-fuente en una lengua X (Bulgákov, en ruso) a un texto-destino en una lengua Y (traducción en castellano de la Argentina), como teorizar sobre las invariantes en los procesos de traducción en contextos sin conexión directa (cómo se traduce Bulgákov en la Argentina y cómo se lo traduce en México).

Segunda teorización superadora: territorialidad, supraterritorialidad y cartografía. En los últimos años, con el desarrollo teórico, metodológico e institucional de la disciplina, con la voluntad explícita de «hacer posible la inteligencia de la multiplicidad» (Guillén, 1998, p. 15), el TC advirtió que el punto de partida de su ejercicio no se basa necesariamente en el supuesto de lo nacional como unidad y ha ido complejizando su campo de estudios más allá de aquella primera definición circunscripta a internacionalidad/supranacionalidad.

Por un lado, el TC debió incorporar los conceptos de **intranacionalidad, áreas** y **fronteras internas** relativos a los fenómenos diferenciales «dentro» de los teatros nacionales, cuya formulación puso en crisis la unidad u homogeneidad del concepto de teatro nacional. Para el TC no hay un teatro (nacional) argentino sino **teatros argentinos**, no hay un teatro (nacional) español sino **teatros españoles**, es decir, dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro. En suma, se ha perdido la idea de lo nacional como un «Todo» o como unidad, según Guillén, en virtud de la «tarea diferencialista del amor que consiste en encontrar lo irrepetible» (1998, 17). O, en palabras de Peter Brook, por la percepción del «detalle del detalle del detalle» (Simon Brook, dir., *Brook par Brook*).

Se habla de intra-nacionalidad cuando los fenómenos de diferencia e intercambio se dan dentro de las fronteras nacionales. (Un caso notable: las diferencias entre el teatro castellano, catalán, gallego, vasco, etc. dentro de las fronteras de España y en el diseño de un «teatro español», para muchos inexistente como unidad). Son fenómenos intranacionales la diversidad de culturas y de lenguas

dentro de un mismo teatro nacional, el trazado de áreas, regiones y fronteras internas, las migraciones y tránsitos internos, los contactos entre las provincias o estados de una misma nación, la representación de la imagen de un tipo de provinciano en el teatro de otra provincia, entre otros. Es destacable, al respecto, la división institucional del país en seis «regiones» diseñada por el Instituto Nacional de Teatro de la Argentina.

Además se profundizó radicalmente el cuestionamiento de la identidad de teatro nacional en tanto es «evidente la falsedad de la idea de una literatura [un teatro] nacional conclusa en sí mismo» (Wellek y Warren, 1979, p. 61). Sucede que durante extensos períodos históricos del teatro no puede hablarse de internacionalidad, supranacionalidad o intranacionalidad porque aún no se han constituido las naciones ni los teatros nacionales (por ejemplo, en la Antigüedad clásica o en la Edad Media).

Por otra parte, ¿cuándo se constituye un teatro nacional? ¿Cuando se crea oficialmente la nación; cuando los teatristas explicitan el programa conciente de un teatro nacional; cuando conjuntamente artistas, técnicos, público y crítica son de origen nacional; cuando se tratan temas supuestamente nacionales; cuando se elabora un estilo nacional; cuando se escribe en la lengua de la nación? Por otra parte, ¿es válido el concepto de nacional aplicado al arte? ¿Qué hace nacional a un teatrista: su lugar de nacimiento, su documentación, su declaración de principios, su pertenencia cultural, su radicación? Desde la Literatura Comparada, Wellek y Warren ponen en evidencia los límites del concepto de «literatura nacional» con ejemplos que ilustran la estrecha unidad de las literaturas europeas y de algunas de ellas con la norteamericana:

> Los problemas de nacionalidad se complican extraordinariamente si hemos de decidir qué literaturas en una misma lengua son literaturas nacionales distintas, como sin duda lo son la norteamericana y la irlandesa moderna. Cuestiones como las de por qué Goldsmith, Sterne y Sheridan no pertenecen a la literatura irlandesa, mientras que Yeats y Joyce sí, requieren respuesta. ¿Existen literaturas independientes belga, suiza y austríaca? Tampoco es muy fácil determinar el punto en que la literatura escrita en Norteamérica dejó de ser 'inglesa colonial' para convertirse en literatura nacional independiente. ¿Se debe al simple hecho de la independencia política? ¿Es la conciencia nacional de los propios autores? ¿Es el empleo de asuntos nacionales y de color local? ¿O es la aparición de un neto estilo literario nacional? (1979, p. 65).

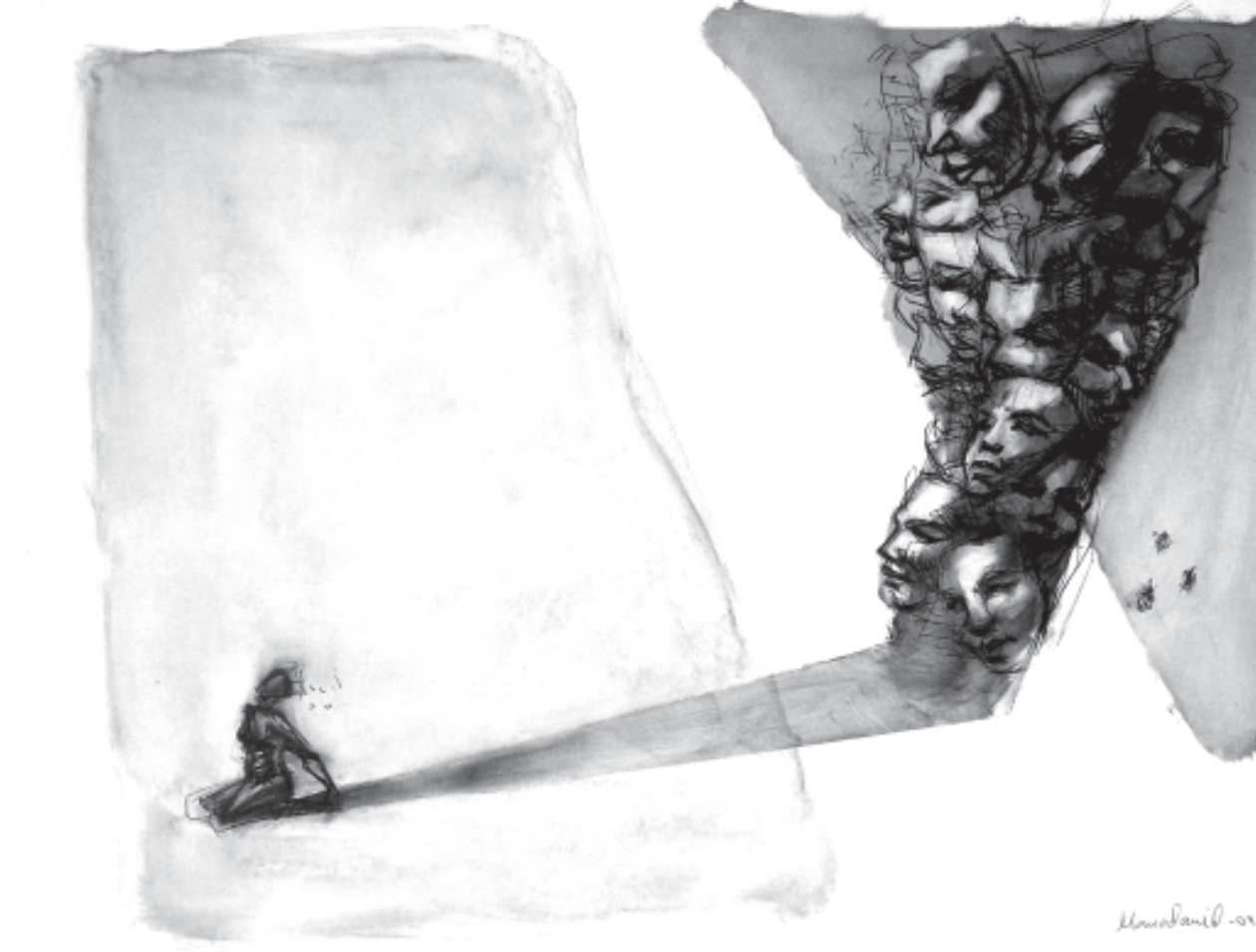
Agreguemos: ¿qué pasa con las naciones que se desconfiguran y reconfiguran? Pensemos en el teatro de la ex-URSS o la ex-Checoslovaquia. ¿Qué respuesta dar a los fenómenos del exilio, los traslados y tránsitos, o incluso la existencia de un «teatro de marca» (Dimeo, 2007), multinacional o de sucursalización (también llamado de «macdonalización», Dubatti, 2000)? ¿Cómo pensar las identidades nómadas? ¿O lo nacional en el período de las identidades post-nacionales (García Canclini)? ¿La multiculturalidad, el multilingüismo? En su edición de 2005, el Festival Internacional de Teatro de Avignon decidió identificar a los artistas de la programación por su ciudad de trabajo, no por su país. Así, Jan Fabre representaba a Anvers, Olivier Py a Orleáns, Hubert Colas a Marseille, Wim Vandekeybus a Bruxelles, Romeo Castellucci a Cesena y Marina Abramovic a Ámsterdam.

Es incuestionable que los conceptos de internacionalidad y supranacionalidad siguen valiendo, aunque sólo en aquellos casos en que puede predicarse la existencia de un teatro nacional (especialmente a partir del siglo XIX). El TC debió ampliar su definición para incluir todos los otros casos en que el concepto de lo nacional no es pertinente y no porque lo supera supranacionalmente, sino porque no corresponde al fenómeno analizado. Es así que el TC introduce los conceptos de territorialidad y supraterritorialidad. Se entiende por **territorialidad** la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos (de acuerdo a la fórmula X-Y). Se llama **supraterritorialidad** a la condición de aquellos fenómenos o conceptos que no pueden ser pensados en términos territoriales porque los superan o exceden.

De esta manera la nueva y más actualizada definición de TC propone una disciplina que estudia los fenómenos teatrales desde el punto de vista de su manifestación territorial (planeta, continente, país, área, región, ciudad, pueblo, barrio, etc.), por relación y contraste con otros fenómenos territoriales y/o por superación de la territorialidad. Los fenómenos territoriales pueden ser localizados geográfica-histórica-culturalmente y, en tanto teatrales, constituyen mapas específicos que no se superponen con los mapas políticos (mapas que representan las divisiones políticas y administrativas), especialmente los nacionales. La territorialidad del teatro compone mapas que no se superponen con los mapas de la geografía política. También los fenómenos supraterritoriales –no todos, como veremos más adelante– permiten componer mapas específicos (por ejemplo, el mapa del estado de irradiación de una poética abstracta). La culminación del TC es, en consecuencia, la elaboración de una cartografía[4] teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

Debe quedar claro que el comparatismo surge cuando se problematiza la territorialidad, ya sea por vínculos topográficos (de pertenencia geográfica a tal ciudad, tal región, tal país, tal continente, de relocalización, traslado, viaje, exilio, etc.), de diacronicidad (aspectos de la historicidad en su proyección en el tiempo), de sincronicidad (aspectos de la historicidad en la simultaneidad), de superación de la territorialidad (cuando la problematización de lo territorial concluye en un planteo supraterritorial).

No hay comparatismo cuando la territorialidad se da por sentada, como un fenómeno dado o *a priori*, o cuando se la ignora sin problematización. La supraterritorialidad



debe ser conclusión del ejercicio de problematización de la territorialidad, no de su ignorancia.

La **territorialidad topográfica** implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado. Una secuencia ejemplar podría ser la siguiente: 1530, teatro de corte < teatro urbano < teatro veneciano < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. Esa secuencia debe ser confrontada comparatísticamente con otra que guarda con ella elementos comunes y elementos diversos: 1530, teatro de corte < teatro urbano < teatro florentino < teatro italiano < teatro meridional < teatro europeo < teatro occidental < teatro del mundo. La confrontación de ambas secuencias arroja ciertos interrogantes a problematizar: ¿qué tienen en común y en qué se diferencian las diferentes expresiones del teatro de corte?, ¿qué características peculiares presenta el teatro veneciano respecto del florentino?, ¿puede hablarse ya de un teatro italiano, con qué otras secuencias necesito establecer relaciones para responder esta pregunta?, etc. Pero también la secuencia podría establecer otras preguntas por vía contrafáctica: ¿si no fuese teatro de corte, qué podría ser: teatro de plaza, teatro en la iglesia, en el convento, en la universidad, teatro de sala?, ¿qué diferencia implica el teatro de corte respecto de esas otras posibles localizaciones? O también: ¿si no hubiese acontecido en Venecia, en qué otros lugares de Italia hubiese podido acontecer?, ¿qué diferencia hubiese planteado otra localización? El investigador debe proveerse las herramientas necesarias para aproximar respuestas iluminadoras.

La **territorialidad diacrónica** implica fenómenos de sucesión, estabilidad y cambio en el tiempo. Una secuencia ejemplar podría ser la de la irradiación de un fenómeno, por ejemplo, el teatro de Ibsen: 1850-1870: presencia de su teatro en los países nórdicos < 1870-1885: ampliación a Inglaterra y Alemania < 1885-1900: ampliación a Francia, Italia, España, Rusia y algunos países hispanoamericanos. Entre los interrogantes a problematizar se encuentran los siguientes: ¿por qué razón Ibsen llega tardíamente a España e Hispanoamérica?, ¿se debe a la influencia de la cultura francesa sobre la española e hispanoamericana?, ¿cómo se produce la irradiación: a través de libros y publicaciones, compañías teatrales visitantes, labor de intermediarios institucionales (productores, directores, intelectuales, etc.)? Pero también permite pensar recorridos hacia atrás, en una suerte de «viaje a la semilla» –al decir de Alejo Carpentier–, como el que realiza Pedro Henríquez Ureña cuando piensa la identidad cultural hispanoamericana:

> No solo sería ilusorio el aislamiento –la red de las comunicaciones lo impide–, sino que tenemos derecho

a tomar de Europa todo lo que nos plazca: tenemos derecho a todos los beneficios de la cultura occidental. Y en literatura –ciñéndonos a nuestro problema– recordemos que Europa estará presente, cuando menos, en el arrastre histórico del idioma (...) Voy más lejos: no solo escribimos el idioma de Castilla, sino que pertenecemos a la Romania, la familia románica que constituye todavía una comunidad, una unidad de cultura, descendiente de la que Roma organizó bajo su potestad; pertenecemos –según la repetida frase de Sarmiento– al Imperio Romano (1981, p. 250).

La **territorialidad sincrónica** implica fenómenos de simultaneidad y coexistencia; por ejemplo: hacia 1900 todas las grandes capitales teatrales de Europa y América incluyen en sus carteleras obras de Ibsen. ¿A qué se debe este interés compartido?, ¿cómo es la recepción en cada lugar?, ¿se hacen adaptaciones de los textos de acuerdo con las necesidades de cada contexto?, ¿podemos hablar realmente del mismo Ibsen o de apropiaciones diversas?

La **supraterritorialidad** implica aquellos fenómenos que superan las encrucijadas geográfico-histórico-culturales, por ejemplo, las poéticas abstractas. Hacia 1910 la instalación de la poética del drama moderno en Occidente es tan fuerte que se ha convertido en patrimonio de los diversos teatros locales, ya no puede hablarse de un vínculo monocausal, por ejemplo, de Europa hacia América.

El cambio de una etapa a otra del TC puede hallarse en el pasaje del concepto de nacionalidad al más amplio de territorialidad. Ello no implica –observa acertadamente Armand Nivelle (1984, p. 196) refiriéndose a la literatura– la toma de una posición contraria al estudio de los diversos teatros nacionales, ya que sin los resultados de las investigaciones nacionales la Comparatística no estaría en condiciones de trabajar vastos períodos. Como señala María Rosa Lida en las líneas iniciales de su brillante «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», existe una necesaria complementariedad, una mutua iluminación, entre el TC y las literaturas/los teatros nacionales, que implica una «ética» del investigador,[5] aspecto en el que también insiste Raúl Antelo (1997). La Comparatística busca determinar los puntos en común pero también ahondar en las diferencias específicas de cada literatura/teatro nacional (Haroldo de Campos, 1997). Las nociones de lo nacional, internacionalidad y supranacionalidad siguen vigentes, pero se ven restringidas a fenómenos específicos. Las nociones de territorialidad y supraterritorialidad resultan más abarcadoras y enriquecen considerablemente los estudios de TC.

En conclusión, llamamos TC a una disciplina de la teatrología que estudia los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad –por relación y contraste con otros fenómenos teatrales territoriales– y supraterritorialmente. Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográfico-histórico-culturales singulares. Supraterritorialidad a aquellos aspectos de los fenómenos teatrales que exceden o trascienden la territorialidad.

Como veremos en el punto 3, la entidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción de territorialidad y su superación. Dado un acontecimiento teatral particular y localizado (constituido por tales actores, en tal circunstancia, ante tal público, en tal espacio, etc.), el TC se pregunta: ¿Qué lo vincula con el teatro del mundo? ¿Qué lo hace único y a la vez lo relaciona con otros fenómenos cercanos o distantes? ¿Qué relación guarda, en su territorialidad (geografía-historia-cultura) con lo local, lo regional, lo nacional, lo propio del área supranacional, lo continental, la civilización? El TC, en suma, opera cartográficamente, incluso cuando piensa la diacronía.

2. Como señalamos al comienzo, el TC es una disciplina especialmente diseñada para los estudios de Teatro Universal. En términos de m a p a s

teatrales,[6] Teatro Universal corresponde a un mapa planetario que incluye, por definición, el «teatro de la humanidad», es decir, todo el teatro del mundo, considerando cada instancia de su historia y cada punto del planeta. *Weltliteratur* o «Literatura del Mundo» es un concepto de la Literatura Comparada, formulado originariamente por J. W. Goethe a comienzos del siglo XIX y desde entonces glosado y debatido *in extenso* (véanse, entre muchos, los textos incluidos en Gnisci, comp., 1993, y en Schmeling, ed., 1995). Para su definición de la Literatura Comparada, Armando Gnisci (2002) reformula el concepto de *Weltliteratur*, pero despojado de su carácter eurocéntrico y abierto a la noción de multiculturalidad. La concepción de Gnisci apunta a la idea de *pluralidad/paridad* en la mirada hacia las diversas literaturas, tanto como a la noción de *diálogo*, sostenido a partir de la traducción, entre las literaturas de distinto signo. Afirma:

> La literatura comparada (es) una disciplina que concibe y trata la literatura/las literaturas como fenómenos culturales mundiales (...) ¿Qué quiero decir con la expresión 'literatura/literaturas'? Pretendo destacar explícita y principalmente que 'la literatura' posee la consistencia de una imagen que debería corresponder a la presencia ideal de un patrimonio común a las distintas civilizaciones. Una especie de biblioteca infinita y progresiva (...) Literatura/literaturas: la barra (que sirve de tabique y de interfaz) se llama 'traducción': esta activa el círculo virtuoso del diálogo mundial que se produce a través de las literaturas y sus discursos (2002, p. 10).

El correlato teatral del concepto sería un «Theater der Welt» (Teatro del Mundo). En tanto se trata del mapa más abarcativo, que incluye todos los otros mapas posibles (Teatro Occidental, Teatro Oriental, Teatro Europeo, Teatro Meridional, Teatros Nacionales, etc.), el Teatro del Mundo o Teatro Universal es el concepto problemático por excelencia del TC, y puede ser trazado de diversas maneras. Destaquemos cinco modalidades principales, que deben ser diferenciadas:

a) Criterio cuantitativo: todo el teatro producido por la humanidad, sin distinciones cualitativas.

b) Criterio cualitativo de recepción y circulación: Aquellos fenómenos teatrales que exceden los mapas locales, nacionales y continentales, traspasan fronteras y se integran a la recepción y circulación de vastas regiones mundiales, más allá del valor artístico o humanista que posean (ejemplo: el teatro de globalización o sucurzalización, el «teatro de marca», como Walt Disney on Ice, comedias musicales exitosas, autores menores pero presentes en la cartelera mundial, mucha dramaturgia norteamericana al estilo Jeff Baron, Robert Harling, los «best-sellers», entre muchos).

c) Criterio cualitativo de excelencia artística: Los fenómenos teatrales definidos como «clásicos» (Calvino), ya sea antiguos o contemporáneos, aquellos sobre los que cada generación vuelve para formular sus propias interrogantes y construir sentido, por lo general de altísima calidad (ejemplo: el teatro de Sófocles, Shakespeare, Calderón, Molière, Ibsen, Brecht, Beckett, etc.).

d) Criterio cualitativo de relevancia histórica: Los fenómenos canónicos fundamentales para la comprensión del proceso histórico del teatro, aquellos que no pueden

ser ignorados en la determinación de una visión de conjunto (Bloom, 1994; Cella, comp., 1998) o que sobresalen por su productividad, por su carácter de «instauradores de discursividad» (Foucault) teatral o por su valor documental. No necesariamente coinciden con los fenómenos teatrales de excelencia, los incluyen y exceden. Por ejemplo, ciertos documentos históricos fundamentales sobre el teatro en la Edad Media, insoslayables a la hora de escribir una historia del teatro occidental, pero al que solo recurren los especialistas.

e) Criterio cualitativo de representación del mundo: se entiende por «universal», en este caso, el teatro que incluye una representación general de todos los hombres, en términos de G. Lukács, aquellas expresiones teatrales que rebasan las condiciones histórico-sociales de su producción y representan una *vox humana* que expresa la esencia genérica de la humanidad (*Estética I. La peculiaridad de lo estético*, 1966).

La posibilidad de establecer mapas mundiales del teatro pone en evidencia el valor de la cartografía para los estudios teatrales: ofrecen una visión de conjunto indispensable para calibrar visiones particulares o a escala menor, para identificar los aportes de los teatros nacionales o locales al canon del teatro mundial. Sobre la utilidad de los mapas reflexiona José Lambert en su artículo «En busca de mapas mundiales de la literatura»:

> Uno de los efectos inevitables de la formación universitaria o académica es la especialización. Nos iniciamos en ciertas disciplinas y encaramos así las cosas de acuerdo con una perspectiva especializada. Al mismo tiempo somos víctimas de un desaprendizaje progresivo, ya que perdemos cada vez más de vista lo que nos enseñó la escuela primaria. Entre los ejercicios elementales de la escuela primaria, señalo la observación de una serie de mapas geográficos (...) agrupados en un atlas de formato impresionante (...) El regreso al principio de los mapas, y sobre todo al principio de la multiplicación de los mapas, podría renovar y reorientar nuestra representación literaria [teatral] del universo (1991, pp. 66-67).

3. El TC se diferencia de la Literatura Comparada por las características específicas del acontecimiento teatral. Teatro y literatura son acontecimientos diversos, en consecuencia el TC despliega un conjunto de problemas y cuestiones específicas con los que la Literatura Comparada no se enfrenta.

Nunca tanto como en los últimos años el teatro ha evidenciado su singularidad, la peculiar naturaleza de su actividad. El director mexicano Luis de Tavira ha escrito: «Sólo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro» (2003, Texto 11). En *Filosofía del teatro I* (2007) señalamos que, para definir esa singularidad, es necesario cuestionar y superar algunos prejuicios del pensamiento antiteatral vigentes en el campo intelectual hoy: la idea de que «todo es teatro», generada por el fenómeno hoy vigente de la transteatralización (extensión o usurpación de la teatralidad a todos los órdenes de la vida social, especialmente los mediáticos); el opuesto reduccionismo, que limita el teatro a la ficción en prosa; la idea del teatro como anacronismo, como museo de la representación y mercantilización de la nostalgia, como exponente del pasado, espécimen en vías de extinción que debe ser protegido por la políticas estatales (la concepción del teatro como «parque jurásico»). A pesar de la fuerza con que estos prejuicios se han extendido y arraigado, nunca tanto como en los últimos tiempos el teatro ha gozado de tal vitalidad, pasión y fuerza política. Hemos intentado explicar las razones de este fenómeno en otras ocasiones (Dubatti, 2003, 2005, 2007).

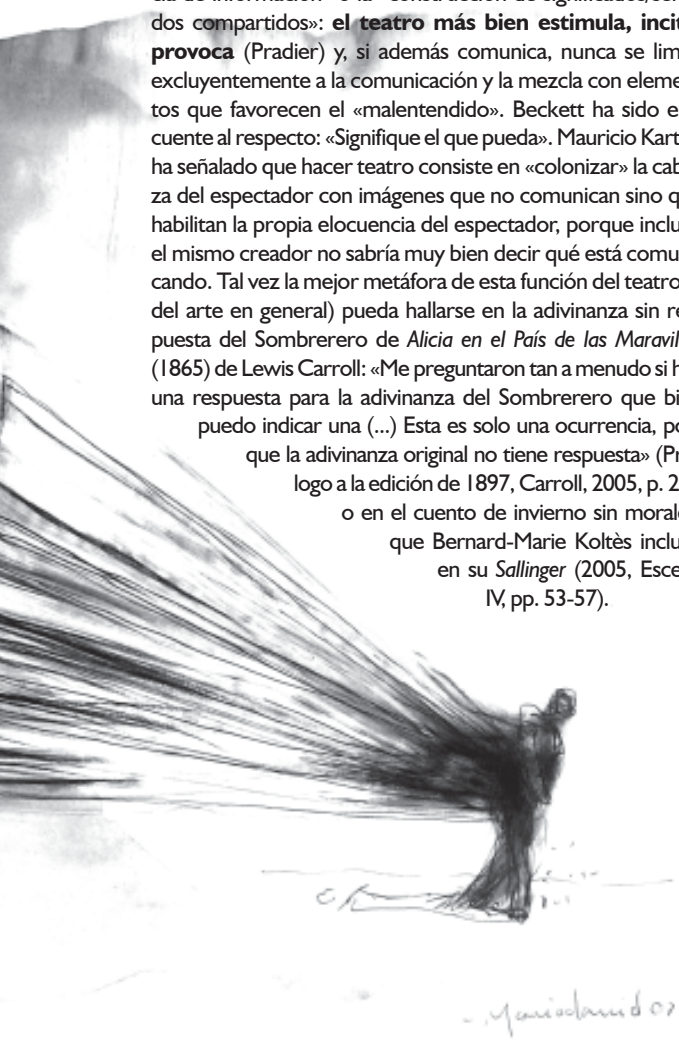
También es necesario cuestionar y superar las definiciones de teatro incluidas en los diccionarios y manuales de teatrología. En muchos casos omiten cuidadosamente formular una definición, como si no fuese relevante para la teatrología precisar a qué llamamos teatro o como si fuese imposible acceder a una aproximación del problema. Cuando incluyen definiciones, suelen ser de base semiótica: definen el teatro como un sistema de lenguaje expresivo y comunicativo del hombre. Lenguaje, expresión, comunicación, suelen ser términos recurrentes, aunque resulten cuestionados desde hace al menos tres décadas.

La teatrología ha buscado ampliar esa definición y ofrecer una idea más compleja y precisa de qué es el teatro, tanto desde un punto de vista estrictamente teórico como desde un ángulo pragmático. Tres argumentos fundamentales –entre otros– cuestionan la definición semiótica del teatro:

- el teatro, en tanto acontecimiento, es mucho más que el conjunto de las prácticas discursivas de un sistema lingüístico, excede la estructura de signos, el texto y la cadena de significantes al que se lo reduce para una supuesta comprensión. **En el teatro no todo es reductible a lenguaje.**

- el teatro, en su aspecto pragmático, no se ciñe a la función expresiva de un sujeto emisor; como señala el teatrista chileno Ramón Griffero (2007), la expresión de un sujeto no es garantía de acontecimiento artístico; y cuando lo artístico acontece, excede ampliamente la sujeción al sujeto emisor. **El acontecimiento de creación o producción teatral excede la expresión del sujeto productor**. Muchas veces el sujeto creador no se expresa en el teatro, sino que lo reprime, lo inhibe; otras el sujeto advierte que la obra «habla» por sí misma, se expresa a sí misma y no lo representa como expresión.[7]

- en su aspecto pragmático, el teatro no comunica estrictamente, si se considera que la comunicación es «transferencia de información» o la «construcción de significados/sentidos compartidos»: **el teatro más bien estimula, incita, provoca** (Pradier) y, si además comunica, nunca se limita excluyentemente a la comunicación y la mezcla con elementos que favorecen el «malentendido». Beckett ha sido elocuente al respecto: «Signifique el que pueda». Mauricio Kartun ha señalado que hacer teatro consiste en «colonizar» la cabeza del espectador con imágenes que no comunican sino que habilitan la propia elocuencia del espectador, porque incluso el mismo creador no sabría muy bien decir qué está comunicando. Tal vez la mejor metáfora de esta función del teatro (y del arte en general) pueda hallarse en la adivinanza sin respuesta del Sombrerero de *Alicia en el País de las Maravillas* (1865) de Lewis Carroll: «Me preguntaron tan a menudo si hay una respuesta para la adivinanza del Sombrerero que bien puedo indicar una (...) Esta es solo una ocurrencia, porque la adivinanza original no tiene respuesta» (Prólogo a la edición de 1897, Carroll, 2005, p. 23); o en el cuento de invierno sin moraleja que Bernard-Marie Koltès incluye en su *Sallinger* (2005, Escena IV, pp. 53-57).



Frente a estos parámetros de cuestionamiento epistemológico de la semiótica teatral, se abre la necesidad de buscar una redefinición y acudimos para ello a la Filosofía y, a través de esta, a la Ontología.

Filosofía, Filosofía del Teatro, Teoría Teatral. Si hablamos de Filosofía del Teatro es para diferenciarla a la par de la Filosofía y de la Teoría Teatral. La Filosofía se preocupa por el conocimiento de la totalidad del ser, mientras que la Filosofía del Teatro focaliza en el conocimiento de un objeto específico, circunscripto, acotado. Así lo expresa García Morente para distinguir la Filosofía de la Filosofía del Arte.[8]

> La filosofía es el estudio de todo aquello que es objeto de conocimiento universal y totalitario [...] La filosofía podrá dividirse en dos grandes capítulos, en dos grandes ciencias: un primer capítulo o zona que llamaremos ontología, en donde la filosofía será el estudio de los objetos, todos los objetos, cualquier objeto, sea el que fuere; y otro segundo capítulo, en el que la filosofía será el estudio del conocimiento de los objetos. ¿De qué conocimiento? De todo conocimiento, de cualquier conocimiento [...] La estética [en tanto Filosofía del Arte] no trata de todo objeto pensable en general. Trata de la actividad productora del arte, de la belleza y de los valores estéticos (2004: 24).

Pero a diferencia de la Teoría del Teatro –que piensa el objeto teatral en sí y para sí–, la Filosofía del Teatro busca desentrañar la relación del teatro con la totalidad del mundo y los entes: con la realidad y los objetos reales, con la vida en tanto objeto metafísico, con el lenguaje, con los entes ideales, con los valores, con la naturaleza, con Dios. Es decir que el campo problemático de la Filosofía del Teatro, si bien más restringido que el de la Filosofía (a secas), es muchísimo más amplio que el de la Teoría Teatral. Dentro de los estudios teatrales la Filosofía del Teatro es la que plantea los problemas más abarcadores y la que refiere a marcos de totalización, que exceden los objetos de estudio de otras ramas internas de la teatrología, como la Poética Teatral, la Semiótica Teatral, la Teoría Teatral, el Análisis Teatral, la Crítica Teatral, el Teatro Comparado, la Historiografía Teatral, la Pedagogía Teatral, la Preceptiva Teatral, la Etnoescenología, la Antropoescenología, la Socioescenología y la Epistemología del Conocimiento Teatral. La Filosofía del Teatro las enmarca a todas, en tanto expresa las condiciones de posibilidad de cada disciplina. Por ejemplo, la Crítica Teatral: ¿qué se critica?, ¿desde qué fundamentos?, ¿con qué fin?, son preguntas que solo pueden resolverse si se asumen una o diversas definiciones ontológicas del teatro y de su relación con el mundo.

> La teatrología (como hemos señalado en *Filosofía del Teatro I*) debe recurrir, por un lado, a los fundamentos de una ontología metafísica,[9] ciencia del ser en sí, del ser último o irreductible, de un primer ente en que todos los demás consisten, es decir, del que dependen todos

los entes; por otro, a una ontología pura, ciencia de las esencias, una teoría de los objetos, de aquello en que consisten los entes. Se trata de pensar en qué consiste el teatro, si puede ser pensado como ente y cómo se relaciona con los otros entes, especialmente con el ente fundante, metafísico e independiente, condición de posibilidad del resto de los entes: la vida. En tanto ciencia de las esencias, pueden distinguirse una ontología formal (que trata de las esencias formales) y una ontología material (que trata de las esencias materiales), u ontologías regionales. La ontología material, subordinada a la formal (fundamento de todas las ciencias), es el fundamento de las ciencias de hechos. La teatrología debe recurrir a la par a la ontología formal y a la material, pero especialmente –por las características específicas del teatro- debe recurrir a la segunda.

Llegamos al planteo ontológico por pregunta insoslayable: qué es el teatro, qué es el teatro en tanto ente; qué es lo que existe en tanto teatro[10]. Estamos ante una ontología de objetos específicos y de una Filosofía específica. Implica no sólo una refundación de los estudios teatrales, sino además, una relectura de la historia del teatro referido ontológicamente al conjunto de lo que existe. Insistimos en que atendemos una pregunta básica que los manuales semióticos responden en forma incompleta o no quieren responder. Estudiamos teatro: ¿qué es eso que estudiamos? Naturalmente, todo amante del teatro deviene un filósofo del teatro. La filosofía justamente se formula las grandes preguntas basales.

Los aportes de la ontología al teatro evidencian una nueva preocupación por el ser, ya no por el lenguaje. Una preocupación por indagar lo que existe. En todo caso se preguntan cómo se relaciona el lenguaje teatral con el ser y cuánto el ser del teatro excede su componente de lenguaje. Ontologizar no implica reificar ni materializar un proceso de conocimiento. Si decimos «el teatro es», el teatro posee naturaleza de ente, naturaleza singular que puede ser indagada.

Enfrentados al desafío heurístico de responder de una manera superadora, sostenemos que, si la semiótica es el estudio de los signos teatrales en tanto lenguaje de expresión y comunicación, la ontología es el estudio del teatro en tanto ente o el estudio de los entes teatrales considerados en su complejidad ontológica.

Proponemos una respuesta: el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede. Es un ente-acontecimiento, es decir, un acontecimiento ontológico producido en la esfera de lo humano pero que la trasciende; un ente sensible, temporal, histórico. Al menos dos tipos de definición expresan la especificidad del teatro: una definición lógico-genética del teatro como acontecimiento triádico (en el doble sentido que Deleuze atribuye a la idea de acontecimiento: algo que acontece, algo en lo que se coloca la construcción de sentido); una definición pragmática del teatro como zona de experiencia y construcción de subjetividad.[11]

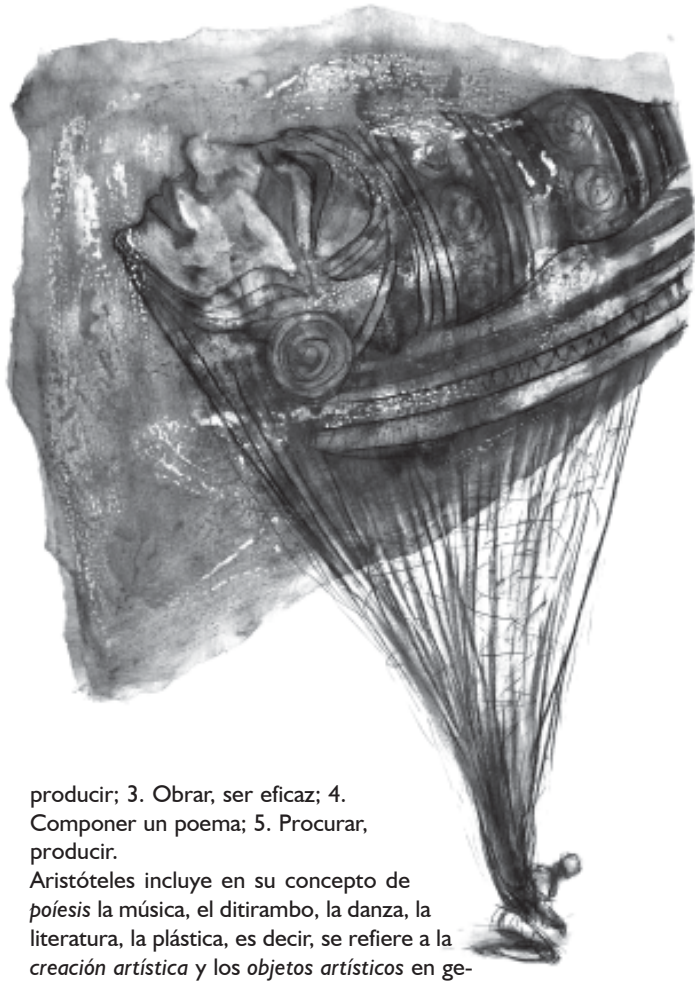
Definición lógico-genética: De esta manera el teatro se define como un acontecimiento constituido lógico-genéticamente por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poíesis[12] y la expectación.

Llamamos **convivio o acontecimiento convivial**[13] a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica,[14] de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc. en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la **cultura viviente**, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio en tanto exige la presencia aurática, de cuerpos presentes, de los artistas en reunión con los técnicos y los espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio (F. Dupont). El teatro es arte aurático por excelencia (Benjamin), no puede ser des-auratizado (como sí sucede con otras expresiones artísticas) y remite a un orden ancestral, a una escala humana antiquísima del hombre, ligada a su mismo origen. No somos los mismos en reunión, ya que se establecen vínculos y afectaciones conviviales, incluso no percibidos o concientizados. En el teatro se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal. La gran diferencia del teatro con la literatura es que no existe teatro «craneal», «solipsista», es decir, se requiere del encuentro con el otro y de una división del trabajo que no puede ser asumida solamente por el mismo sujeto. El convivio multiplica la actividad de dar y recibir a partir de encuentro, diálogo y mutua estimulación y condicionamiento, por eso se vincula al acontecimiento de la compañía (del latín, *cum panis*, compañero, el que comparte el pan). El teatro, en tanto acontecimiento convivial, está sometido a las leyes de la cultura viviente: es efímero y no puede ser conservado, en tanto experiencia viviente teatral, a través de un soporte *in vitro*. Por su pertenencia a la cultura viviente el convivio participa inexorablemente del ente metafísico que constituye la condición de posibilidad de la existencia:

> La vida es un ente independiente. ¿Y qué significa ser independiente? Significa no depender de ninguna otra cosa; y este no depender de ninguna otra cosa es lo que siempre en la filosofia se ha denominado absoluto, auténtico (García Morente, «Ontología de la vida», 2004, pp. 409-410).

En términos de Giorgio Agamben, en tanto experiencia vital, efímera, aurática, el teatro se relaciona con la infancia: *infale* es justamente el que no habla, y en tanto seguimos siendo infantes, nuestra experiencia, nuestros vínculos y extensiones con el orden del ser exceden el orden del lenguaje.

> Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la in-fancia, y su problema central debería formularse así: ¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar? (...) Como infancia del hombre, la experien-



cia es la mera diferencia entre lo humano y lo lingüístico. Que el hombre no sea desde siempre hablante, que haya sido y sea todavía in-fante, eso es la experiencia (...) Lo inefable es en realidad infancia. La experiencia es el *mysterion* que todo hombre instituye por el hecho de tener una infancia (Agamben, 2001, pp. 64 y 70-71).

Por su pertenencia a la cultura viviente, el teatro se cuece en el fuego de la in-fancia.[15] Ricardo Bartís (2003) ha señalado que la naturaleza efímera del teatro no solamente exige la observación de lo que vive, sino que también pone en funcionamiento el recuerdo permanente de la muerte.

Dentro del convivio y a partir de una **necesaria división del trabajo**, se producen los otros dos sub-acontecimientos, correlativamente: un sector de los asistentes al convivio comienza a producir **poíesis** con su cuerpo a través de acciones físicas y físico-verbales, en interacción con luces, sonidos, objetos, etc., y otro sector comienza a expectar esa producción de poíesis. Se trata respectivamente del **acontecimiento poiético** y del **acontecimiento de expectación**.

Nos detendremos primero en el acontecimiento poiético teatral considerado en su base originaria, dentro de la que pueden realizarse luego múltiples posibilidades (como veremos más adelante en este mismo capítulo).[16]

1. Utilizamos la palabra *poíesis* en el sentido restrictivo con que aparece en la *Poética* aristotélica: fabricación, elaboración, creación de objetos específicos, en su caso pertenecientes a la esfera del arte. La poíesis como fenómeno específico de la poesía, por extensión de la literatura y del arte.[17] Deberíamos hablar de acontecimiento *poiético*,[18] en tanto no retomamos el vocablo *poesía* según la lexicalización vigente en el mundo hispánico –registrada ya en el siglo XIII–,[19] sino el término *ðïßçóéò* (*poíesis*) y la familia de palabras griegas de las que se vale Aristóteles en su *Poética*. Dice Sinnott en la «Introducción» a su traducción del tratado aristotélico: «El título bajo el cual es conocida esta obra es un adjetivo (*'poietiké*), sobrentendiéndose el sustantivo *'tekhné'*. Este término griego, procedente de la raíz *teks* ('fabricar', 'construir'), halló como equivalente latino la palabra *ars* de donde derivan la palabra española 'arte' y sus equivalentes en otras lenguas modernas» (Sinnott, 2004, nota 13: XI-XII). En el *Dictionnaire Grec-Francais* de Anatole Bailly (1950: 1580-1582), las palabras vinculadas al adjetivo *poietiké* remiten al campo de la acción de *hacer* (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar), y no sólo componer objetos literarios en verso o prosa:

Poíesis: Acción de hacer: I. Creación; II. Fabricación, confección (de perfumes, de navíos, etc.); III. 1. Acción de componer obras poéticas; 2. Facultad de componer obras poéticas, arte de la poesía; 3. La poesía.

Poietés: 1. Fabricante (de obras manuales), artesano; 2. Quien compone versos, poeta.

Poietikós, poietiké: 1. Relativo a fabricar, a confeccionar; 2. Relativo a la poesía, poético.

Poiéù: Hacer; 1. Fabricar, ejecutar, confeccionar; 2. Crear, producir; 3. Obrar, ser eficaz; 4. Componer un poema; 5. Procurar, producir.

Aristóteles incluye en su concepto de *poíesis* la música, el ditirambo, la danza, la literatura, la plástica, es decir, se refiere a la *creación artística* y los *objetos artísticos* en general. Mucho tiempo después dirá Heidegger que todo arte es «en esencia, poema» (2000: 53).

2. El término involucra tanto la *acción de crear* –la fabricación– como el *objeto creado* –lo fabricado. Por eso preferimos traducir poíesis como producción,[20] porque la palabra, a la vez que liberada de la marca cristiana de «creación», encierra los dos aspectos: producción es el hacer y lo hecho.

3. La poíesis, en tanto proceso de producción, se produce en el teatro a partir del *trabajo territorial* de un actor con su cuerpo presente, vivo, sin intermediación tecnológica, en el cronotopo cotidiano. El origen y el medio de la poíesis teatral es la *acción corporal in vivo*. No hay poíesis teatral sin cuerpo presente. Como su nombre lo indica, *actor* es el que lleva adelante la *acción*, una acción con su cuerpo, que puede ser solo física o físico-verbal. La poíesis teatral es un acontecimiento porque solo acontece mientras el actor produce la acción. Por su naturaleza corporal, la dimensión del trabajo en la poíesis teatral es territorial.

4. Por su naturaleza vinculada a la cultura viviente, la poíesis teatral es efímera y no puede ser registrada en tanto viviente en soportes *in vitro* (literatura impresa, fotografía, grabaciones audiovisuales). Ni el libro ni el video ni el cine ni la grabación de audio son experiencias teatrales, sino nuevos soportes de otro formato que solo brindan información sobre la poíesis acontecida y perdida.[21] El carácter de efímera no va en desmedro de la integridad de la poíesis teatral, ni siquiera a su vínculo con la eternidad (como ha señalado Alain Badiou, el teatro «presenta lo

eterno en el instante» (2005, p. 123), a diferencia de la fotografía, que inscribe lo eterno en lo duradero).

5. Esas acciones corporales, en interacción con el espacio-tiempo cotidianos, producen (y a la vez están organizadas por) la *nueva forma* de un *nuevo ente*, forma en el sentido aristotélico: cada ente posee una materia y una forma que informa esa materia.[22] Esa nueva forma o un *nuevo principio del ente* absorbe y transforma la materia-forma cotidiana e impone una forma diversa. Esa forma posee inicialmente una manifestación *rítmica*, *musical* (por supuesto, generada corporalmente) pero incluye también lo visual y la materialidad de la realidad cotidiana –que aporta su materia-forma, en un sistema de relaciones- sometida a la reorganización de esa nueva forma, la del ente poético.

6. Entre los materiales reelaborados por la nueva forma pueden contarse ya materiales poéticos provenientes de otros campos, no teatrales: cine, literatura, plástica, música, fotografía... Por ejemplo, el texto dramático, la plástica escenográfica, la partitura musical: todo es reelaborado e integrado por el principio organizador de la acción corporal a una nueva forma.

7. Para configurarse, el nuevo principio debe partir de su diferenciación (oposición, autonomía, negación, separación) y alteridad rítmica, deliberada e insoslayable, de la materia-forma cotidiana, debe instaurar un campo de distinción entre la gramática[23] de la realidad cotidiana y la nueva gramática del ente poético. Esa diferencia genera al menos tres campos: a) el de los entes en la realidad cotidiana; b) el de los entes de la realidad cotidiana afectados por el régimen de diferencia; c) la manifestación de una nueva forma, y a través de ella del nuevo ente poético. La poíesis integra así una dimensión indispensable de alteridad respecto de la realidad cotidiana, que incluye los campos (b) y (c). Llamamos al campo (b) de *afectación o estado poético*; al campo (c), del *ente poético en sí*. La liminalidad (Diéguez, 2007) entre los tres campos está siempre presente en la poíesis teatral desde tiempos ancestrales y es investigada programáticamente con especial detenimiento en la poética teatral occidental desde las vanguardias.

8. La acción corporal de la poíesis funda un espacio de alteridad que se recorta y separa del cronotopo cotidiano y que no la pre-existe, surge con ella: *la escena*, que puede ser generada en cualquier lugar del cronotopo cotidiano (no solo en una sala o en un escenario).

9. Esta dimensión de alteridad de la nueva forma instaura la faz desterritorializada del ente poético. La nueva forma informa los materiales provistos desde el trabajo (materia-forma de los entes provenientes de la realidad cotidiana: cuerpo del actor, espacio-tiempo, luces, objetos, vestuario, etc.) dando como resultado un nuevo ente oximorónico: a la vez territorial y desterritorializado. Retomando a García Morente, hágase un paralelo con la escultura: los materiales de la realidad cotidiana y de las realidades poéticas incluidas (literatura, cine, plástica, etc.) constituyen el bloque de mármol; la acción es la incidencia del escultor-actor para la generación del nuevo principio; la forma final de la estatua es el ente poético como resultado y realización acabada del nuevo principio. Alteridad y desterritorialización (a partir de la territorialidad de los materiales que reorganiza la nueva forma) son, entonces, componentes constitutivos de la poíesis.

10. El carácter de otredad y desterritorialidad de la poíesis permite considerarla «mundo paralelo al mundo»: al establecer su diferencia (de principio formal, y en consecuencia también de materia) el ente poético funda un *nuevo nivel del ser*, produce un *salto ontológico*. Esta capacidad de saltar a otro nivel y establecerse «en paralelo» le otorga al ente poético una *naturaleza metafórica*: es otra cosa respecto de la realidad cotidiana, y se ofrece en sí como término complementario del mundo cotidiano.[24] Si la realidad cotidiana (con su gramática) es el término «real» de la metáfora, la realidad del ente poético es el término «ideal» de la metáfora.

11. El ente poético es ente porque posee una unidad de materia-forma al que llamaremos *cuerpo poético* (materia y principio informador), diverso del cuerpo / los cuerpos (unidades de materia-forma) de la realidad cotidiana. Sostuvimos antes la existencia de tres campos en tensión

ontológica entre la realidad cotidiana y el ente poético, podemos verificarlos en el cuerpo del actor: este posee un *cuerpo natural-social* (cuerpo biológico y cuerpo social) que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose, des-socializándose, y en consecuencia re-naturalizándose en otra naturaleza, re-socializándose en otro sentido) a la nueva forma; el estado intermedio es el del *cuerpo afectado o en estado poético*. De esta manera podemos advertir en la tensión entre realidad cotidiana y ente poético al menos tres conceptos corporales: el cuerpo natural-social o cuerpo del actor en tanto persona, en su dimensión biológica y social; el cuerpo poético o absorción y transformación del cuerpo natural-social como materia de la nueva forma (nuevo principio) del ente poético; el cuerpo afectado o en estado o consideración del cuerpo natural-social afectado, impregnado, modificado por el trabajo y la generación del cuerpo poético. El cuerpo territorial del actor se desterritorializa en un nuevo cuerpo poético, se somete a procesos de des-individuación para convertirse en materia de la poíesis. Tomemos como ejemplo a Eduardo Pavlovsky: llamamos cuerpo natural-social a la suma de sus condiciones biológicas naturales más su historia, su pertenencia de clase, sus gustos, su manera de vestir y andar, etc. en el plano de la realidad cotidiana; llamamos cuerpo afectado al cuerpo natural-social de Pavlovsky atravesado en sí por el estado de generación y producción del cuerpo poético en escena, a las marcas en el cuerpo natural-social de los procesos y estados de su des-individuación (Pavlovsky en acción, en situación, en trabajo, generando poíesis);[25] llamamos cuerpo poético a la desubjetivación del cuerpo natural-social de Pavlovsky en una nueva instancia, desterritorializada, del cuerpo de la poíesis.[26]

12. De esta manera la poíesis ofrece a la observación del espectador a la vez el cuerpo natural-social del actor en la encrucijada cronotópica territorial, el trabajo corporal que instala generación de poíesis y el cuerpo poético que absorbe y transforma el cuerpo natural-social del actor y la estructura temporal-espacial cotidiana en la materia-forma del ente poético. La poíesis incluye entonces tanto *la esfera del trabajo* para generar la poíesis como los *materiales (materia-forma)* sobre los que se produce ese trabajo, el *objeto resultante* (nuevo ente o ente poético) y los *programas y directrices implícitos* a los que se ha recurrido para organizar el trabajo y producir el advenimiento de la nueva forma, del nuevo ente.

13. Estudiar el ente poético como unidad implica trabajar diversos planos:

a. estudiar la *materia a priori* o materia-forma territorial de la realidad cotidiana y poética territorial-desterritorializada incluida (texto dramático, escenografía, luces, etc.) que será informada como materia de la nueva forma o nuevo principio;

b. estudiar los procesos de producción o trabajo territorial para producir ese nuevo ente a partir de la formación de una nueva forma;

c. estudiar los programas conceptuales, estéticos, culturales, políticos, etc. de los que se valieron los generadores de la nueva forma;[27]

d. estudiar el nuevo ente en tanto objeto o producto resultante (nueva unidad de materia-forma).

14. Los programas y directrices organizadores del trabajo de generación de la nueva forma pueden estar organizados-determinados por una *estructura poética preexistente* a las acciones corporales (por ejemplo, un texto literario previo, una partitura musical previa), por un *sistema conceptual a priori* (lineamientos programáticos –provenientes de la filosofía, de la ciencia, de la observación de la naturaleza, de la teología, de una preceptiva, a la manera del teatro conceptual) o pueden gestarse en la búsqueda e investigación de esa nueva forma sin conocimientos que funcionen como supuestos *a priori* ni determinaciones previas (*autopoíesis*). No hace falta aclarar que estas tres modalidades pueden integrarse y mezclarse fecundamente, y que no excluyen otras. Es importante advertir que en el primer caso, el de un texto literario previo, este provee no solo una nueva forma en sí –a desarrollarse o combinarse con la nueva forma poiética, corporal-teatral–, sino que además forma parte de la materia base sobre la que trabaja esa nueva forma poiética corporal.[28] De esta manera el texto literario (en su naturaleza artística) constituye una poíesis de primer grado que la poíesis teatral transforma en una poíesis de segundo grado. De esta manera debemos distinguir diferentes grados de la poíesis teatral (primer grado, segundo grado, tercero, etc.) según la inclusión, entre los materiales que reelabora la nueva forma, de estructuras poiéticas preexistentes. El reconocimiento de estas poíesis antecedentes y determinantes no puede ser ignorado. Puede hablarse de una inclusión de formas: nueva forma de la nueva forma de la nueva forma... absorción y transformación de una nueva forma en otra. Las poíesis anteriores se inte-

gran como materiales a absorber y transformar por cada nueva forma.

15. El contraste, la percepción de otredad de la poíesis, variará según se conciba la experiencia de la realidad cotidiana. La entidad de la poíesis se modificará según variables sociales-culturales-contextuales de concepción de la realidad cotidiana (y extracotidiana) y según se piense la articulación posible entre poíesis y realidad cotidiana. Llamaremos a esta consideración *Base epistemológica de la poíesis*.

16. El ente poético funciona con otro régimen de funcionamiento, relaciones, producción de sentido y valores respecto de la realidad cotidiana. Magritte lo ha señalado: «Esto no es una pipa» (*La traición de las imágenes*). La poíesis no se rige por el sentido común de la experiencia cotidiana, va radicalmente en contra. A partir de su alteridad, la poíesis es autónoma y soberana,[29] y exige para su intelección saberes específicos. Comprender la poíesis requiere aceptar sus características específicas y la dinámica que ellas imponen: deben tenerse en cuenta su entidad metafórica y oximorónica, su violencia contra la gramática de la naturaleza y de la realidad social cotidiana, su negación radical del ente «real», su propiedad de desterritorialización, desubjetivación y re-subjetivación, despragmatización y repragmatización, su puesta en suspenso del criterio de verdad, su producción de semiosis ilimitada, su instalación de un campo axiológico específico.[30]

17. Esas características del ente poético implican su separación del generador o productor, y dicha separación implica que la función del artista no es tanto expresar(se) o comunicar(se) sino *poner un mundo a existir*, hacer nacer o volver a traer un nuevo ente así como los espectadores, en principio, atestiguan / co-crean esa presencia. Llamamos a esta capacidad de la poíesis –en tanto generación de entes poiéticos– *función ontológica*.[31]

18. La palabra *teatro*, de origen griego, comparte su raíz con el verbo «theáomai» (ver, examinar, ser espectador en el teatro, etc.), una de cuyas acepciones incluye el matiz de ver aparecer o reconocer la presencia de algo ante nuestros ojos (Bailly, pp. 917-918). Vamos a los convivios teatrales a ver aparecer entes poéticos, a reconocer la manifestación de los cuerpos poéticos, de duración efímera. Percibimos su aparición contundente, aunque tenga una duración efímera. Acaso cueste al ingenuo otorgar a la poíesis su carácter ontológico sólo por el hecho de su instantaneidad; tal vez le sea más fácil atribuirlo a aquellas modalidades del arte que trabajan sobre soportes de mayor perduración en el tiempo (la plástica, el cine, la fotografía, la literatura).

19. La alteridad del ente poético respecto del mundo cotidiano marca una incisión, o al menos una fricción o tensión ontológica entre ambos niveles del ser. Esa tensión ontológica entre la entidad del mundo cotidiano y la nueva presencia extra-cotidiana del ente poiético es el atributo político más potente del arte (como hemos sostenido en otras oportunidades), especialmente por su capacidad de resistir a la transteatralización.

20. Si el medio de creación de la poíesis teatral son las acciones físicas y/o físico-verbales, esto marca una ampliación del concepto de teatro, que incluye la danza, los títeres, el mimo, el circo, la narración oral, etc. (véase más adelante Cuadro I).

21. En la poíesis cumplen un papel fundamental el espectador, y especialmente el convivio. Es importante señalar que hay una *poíesis productiva o creadora*, correspondiente a la acción de los artistas, absolutamente indispensable en su *individualidad*, pero también debe advertirse la existencia de una *poíesis expectatorial o receptora* (fundamentalmente ligada a los procesos de semiotización). La multiplicación de ambas, en una tercera que impide diferenciarlas, es la *poíesis convivial*, en el espacio de acontecimiento de la reunión. A diferencia de la poíesis productiva, la poíesis receptora no es individual sino transindividual: el espectador es indispensable en su rol genérico, pero no como individuo en sí; el individuo Alfredo Alcón no puede faltar a la cita cada función, por el contrario los espectadores se «recambian», circulan. Para determinada poíesis siempre hace falta «ese» artista en particular; en cambio, el público está integrado por cualquier espectador.

El **acontecimiento de expectación**[32] implica la conciencia al menos relativa de la naturaleza otra del ente poético. No hay expectación sin distancia ontológica, sin conciencia del salto ontológico de la poíesis, aunque esa conciencia sea en forma intermitente (como en el «teatro participativo»), paralela a la fusión con el mundo cotidiano (como en la «performance») o revelada catafóricamente, *a posteriori* (como en el «teatro invisible»). Hay poéticas teatrales en las que el trabajo expectatorial asume en pleno el ejercicio de la distancia ontológica: la cuarta pared de la caja italiana; la metateatralidad del distanciamiento brechtiano; el ballet clásico. Sin embargo en otras, el acontecimiento de expectación puede disolverse parcial o totalmente, puede interrumpirse provisoriamente y retomarse, o combinarse con tareas de actuación o técnicas dentro del juego específico de cada poética teatral, pero para que todas estas variantes sean posibles en algún momento debe ser instalado el espacio expectatorial a partir de la conciencia de distancia ontológica. Siglos de ejercicio y competencia expectatorial hacen posible instalar ese espacio de acontecimiento con muy pocos elementos. El espectador puede fugarse de su espacio y ser tomado por el régimen del convivio o por la *poíesis*. Llamamos a estos desplazamientos *regresión convivial* y *abducción poética* respectivamente. De *regresión convivial* pueden hallarse ejemplos en los trabajos de La Banda de la Risa, en el varieté, en el clown, la narración oral, el *stand-up*. Algunos casos de *abducción poética*:

a. El espectador puede ser «tomado», incorporado por el acontecimiento poético a partir de determinados mecanismos de participación y trabajo que lo suman al cuerpo poético. Es una rutina de los payasos de circo valerse de determinados espectadores para convertirlos en objeto de bromas y situaciones cómicas haciéndolos realizar tareas en el picadero o en el escenario. El espectador abducido se integra al acontecimiento poiético para la expectación de los otros espectadores. Sin embargo, él mismo no pierde necesariamente en su actividad interna conciencia de la distancia ontológica: se observa hacer, pero sobre todo observa el hacer de los payasos en abstracción de sí, observa la afectación que su nueva situación produce en los espectadores.

b. Puede voluntariamente «entrar» y «salir» del acontecimiento poético en espectáculos performativos en los que la liminalidad entre convivio y *poíesis* favorece el canal de pasaje. Caso: el número de *La cama*, por Batato Barea, en Cemento.

c. Puede lograr una posición de simultaneidad en el «adentro» del acontecimiento poético y el «afuera» de la distancia expectatorial, en la que a la vez preserva plenamente la distancia observadora y es visto por los otros espectadores como parte de la *poíesis*. Caso: *Período Villa Villa* del grupo De La Guarda: el espectador expecta (observa su entorno) y participa (baila, camina por el espacio escénico) simultáneamente, y en la mirada de los otros aparece fusionado a la totalidad del espectáculo.

d. Puede ser «tomado» por el acontecimiento poético a través de la experiencia que Peter Brook ha denominado «teatro sagrado» en su *El espacio vacío:* el acceso a un tiempo mítico/místico que detiene el tiempo profano, la conexión con lo absoluto, el teatro como *hierofanía* o manifestación de lo sagrado (Mircea Eliade, 1999). En este caso la *poíesis* opera como hierofanía primaria (en el cuerpo poético) o secundaria (en el cuerpo del actor, en la materialidad del espacio cotidiano). La abducción del teatro sagrado ratifica la soberanía de la *poíesis*: su conexión con lo numinoso.

Lo cierto es que, en el convivio teatral, el espacio de expectación nunca desaparece definitivamente, ya que se preserva en la *delegación* de los espectadores entre sí. Basta con que un único espectador persista en la función primaria de la expectación –observar la *poíesis* con distancia ontológica, con conciencia de separación entre el arte y la vida para que el trabajo del espectador se realice. No hay teatro sin función expectatorial, sin espacio de veda, sin separación entre espectáculo y espectador, aunque esta distancia sea preservada internamente y el espectador observe el espectáculo desde adentro de la *poíesis*: pueden desaparecer o convivir con el borramiento, pero en algún momento se restituyen, sea en el ejercicio interno del espectador o en la actividad intersubjetiva. Si el acontecimiento expectatorial poético deja de producirse no provisoria sino definitivamente, el teatro deviene otra práctica espectacular, de la parateatralidad o la teatralidad social, porque el acontecimiento de la *poíesis* se clausura, se fusiona con la vida y se anula. Teatro significa etimológicamente «lugar para ver», «mirador», «observa-

torio», pero no solo involucra la mirada o la visión (ya sea en un sentido estrictamente sensorial o metafórico). Se está en el teatro con todos los sentidos y con cada una de las capacidades humanas. El teatro es **un lugar para vivir** –de acuerdo al concepto de convivio y cultura viviente–, la poíesis no sólo se mira u observa sino que se vive. Expectación por lo tanto debe ser considerada como sinónimo de vivir-con, percibir y dejarse afectar en todas las esferas de las capacidades humanas por el ente poético en convivio con los otros (artistas, técnicos, espectadores).

La distancia ontológica respecto del ente poético es un saber adquirido históricamente: el espectador va tomando conciencia de la naturaleza del ente poético a partir de su frecuentación y su contacto con el teatro. Por su naturaleza dialógica y de encuentro con el otro, el teatro exige **compañía, amigabilidad, disponibilidad** y, por lo tanto, no hay expectación solipsista, de la misma manera que no hay teatro «craneal».

En conclusión, el teatro es un acontecimiento complejo dentro del que se producen necesariamente tres sub-acontecimientos relacionados: convivio, poíesis corporal *in vivo,* expectación. A tal punto estos sub-acontecimientos están imbricados y son inseparables en la teatralidad, que debemos hablar del convivio poético-expectatorial, de la poíesis expectatorial-convivial y de la expectación poiético-convivial. A pesar de la desdelimitación y la liminalidad (Diéguez, 2007), a pesar de la diversidad de bases epistemológicas, hay en esta estructura de acontecimiento un **régimen de recurrencia y previsibilidad**. Sabemos que, de alguna manera u otra, esos tres acontecimientos necesariamente van a suceder, en cualquiera de las posibles modalidades del teatro poiético; sabemos que, más allá de la multiplicidad de poéticas del teatro, podemos prever que esa estructura de acontecimiento va a acontecer.

Definición pragmática: Pero además, es importante advertir que el teatro, en su dimensión pragmática, genera una multiplicación mutua de los tres sub-acontecimientos de manera tal que muchas veces es imposible distinguirlos claramente. Lo que constituye el teatro es una **zona de experiencia de la cultura viviente** determinada necesariamente por la presencia de estos tres componentes. El teatro es, según esta segunda definición, la zona de acontecimiento resultante de la experiencia de estimulación, afectación y multiplicación recíproca de las acciones conviviales, poéticas (corporales: físicas y físico-verbales) y expectatoriales en relación de compañía. El teatro, en suma, como **espacio de subjetividad y experiencia que surge del acontecimiento de multiplicación convivial-poética-expectatorial**.

Ninguno de estos tres elementos puede ser sustraído. Puede haber convivio (muchos tipos de reunión) sin poíesis ni expectación, por ejemplo, en la mesa familiar: no es teatro. Puede haber convivio y poíesis sin expectación (con distancia ontológica), por ejemplo en un ensayo: no es teatro. Puede haber poíesis sin convivio y sin expectación, por ejemplo, en el trabajo de un actor que ensaya en soledad: no es teatro. Puede haber convivio y expectación (sin distancia ontológica) sin poíesis, por ejemplo, en una ceremonia ritual, en el fútbol: no es teatro. Puede haber poíesis y expectación sin convivio, en el cine, por ejemplo: no es teatro.

Sucede que existe una **teatralidad anterior al teatro**, en cuya estructura el teatro se basa para construir a partir de ella un fenómeno de singularidad. Llamamos teatralidad anterior al teatro a todo fenómeno de **óptica política o política de la mirada** (Geirola, 2000) en el que no intervienen los tres sub-acontecimientos constitutivos del acontecimiento teatral. La óptica política implica un conjunto de estrategias y operaciones (concientes o no) con las que se intenta organizar la mirada del otro. Habría una **teatralidad natural o grado cero de la teatralidad**: por ejemplo, el llanto del bebé que pide comida o el grito del accidentado que reclama auxilio. Hay una **teatralidad social, extendida, diseminada** a todo el orden social, todas aquellas acciones destinadas a organizar la mirada de los otros en interacciones sociales (la seducción, una clase, el desfile de modas, la liturgia, etc.). Pero **no son teatralidades poiéticas**, no son metafóricas. Lo que llamamos teatro sería un caso específico de la teatralidad, la **teatralidad poiética**: construcción de la expectación para compartir entes-acontecimientos poiéticos y generar una afectación/estimulación a través de esos objetos. Lo que distingue la teatralidad específica del teatro de la teatralidad natural y de la social es el salto ontológico de la poíesis (con sus características señaladas) y cómo éste genera una expectación específica (con distancia ontológica) y un convivio específico.

Del acontecimiento triádico pueden desprenderse tres formulaciones de la definición lógico-genética del teatro centradas en cada instancia de acontecimiento:

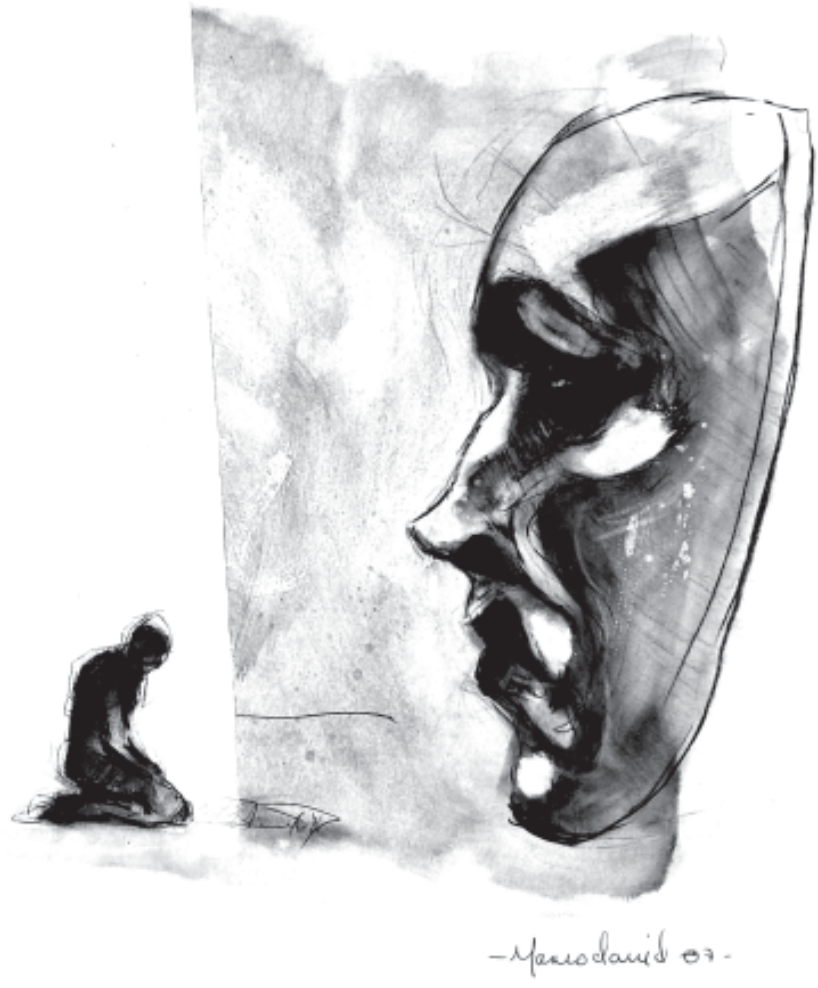
- El teatro consiste en un acontecimiento convivial en el que, por división del trabajo, los integrantes del convivio producen y expectan acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales).

- el teatro consiste en un acontecimiento poiético-corporal (físico y físico-verbal) producido y expectado en convivio.

- el teatro consiste en la expectación de acontecimientos poiéticos corporales (físicos y físico-verbales) en convivio. La unidad de producción poética-expectación poética se sustenta en el fenómeno de la compañía (compartir, estado de amigabilidad y disponibilidad).

El teatro es un acontecimiento ontológico por, al menos, cuatro aspectos que ligan el teatro a la problemática del ser:

- por la voluntad de ser, por el deseo y la voluntad de trascendencia que hay en los teatristas (productores del acontecimiento poiético), voluntad que hace posible la función ontológica. Porque esa voluntad es constitutiva no solo de sus existencias (el acontecimiento es parte de sus vidas) sino también de su subjetividad, de sus maneras de



estar en el mundo. Los teatristas «hacen cosas» con el teatro: el teatro se transforma en su *ethos* y modaliza su visión de mundo.

- por la naturaleza o entidad del ente poético teatral: la poíesis, para existir, instala una diferencia ontológica con el ser del mundo cotidiano.

- porque como espectadores vamos al teatro a relacionarnos con el ser (el ser de la poíesis y su fricción con el ser del mundo, del que formamos parte), o al menos a recordar su existencia, y a producir subjetividad, formas de relacionarnos con el mundo. Los espectadores también «hacemos cosas» con el teatro, el teatro también es parte de nuestras existencias, modela nuestro *ethos* y nuestra visión de mundo.

- el salto ontológico se recorta contra el fondo de la vida cotidiana y plantea una fricción ontológica con el ser del mundo, que revela por tensión, contraste, fusión parcial o diálogo, la presencia ontológica del mundo. El ser poiético del teatro revela el ser no poiético de la realidad, y a través de esta, conduce a la percepción, intuición o al menos el recuerdo de la presencia de lo real. Por eso Spregelburd sostiene que «las buenas ficciones producen el Sentido mientras que la realidad solo lo disuelve» (2008, p. 147). Necesitamos la metáfora poética (sea o no ficcional)

para, por contraste y diferencia, ver la realidad e intuir o recordar lo real.

Vamos al teatro, en suma, para tomar contacto con el acontecimiento del ser: la voluntad de ser del artista, la aparición efímera del ser del cuerpo poético, la construcción de subjetividad desde la producción y desde la expectación, la fricción entre órdenes ontológicos.

Dentro de la cultura viviente, a través de la poíesis, el teatro constituye una zona de experiencia singular y favorece la construcción de espacios de subjetividad alternativa. De esta manera, ya no hablamos de un teatro de la representación o de la presentación (conceptos funcionales a la semiótica) sino de un teatro de la cultura viviente, teatro como zona de experiencia y teatro de la subjetividad.

En conclusión, el arte es **una vía de percepción ontológica** porque contrasta y revela niveles del ser.

De esta manera, creemos que deben tenerse en cuenta algunos parámetros fundamentales para pensar el teatro como acontecimiento:

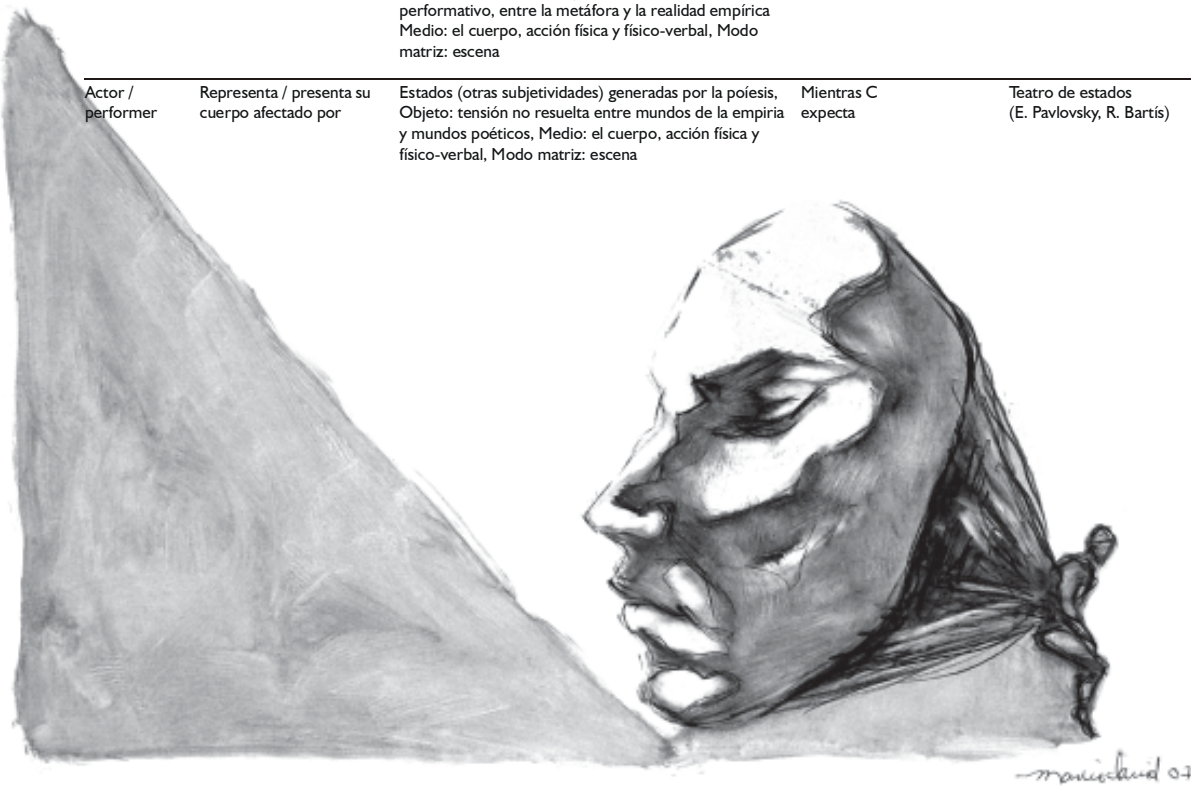
1. El teatro es un acontecimiento en el que se relacionan al menos tres sub-acontecimientos: el convivio, la poíesis y la expectación.
2. La base irrenunciable del teatro es el convivio, de allí su naturaleza territorial.
3. La teatralidad es anterior al teatro y está presente en prácticamente la totalidad de la vida humana: consiste en la relación de los hombres a través de ópticas políticas o políticas de la mirada. Lo que diferencia al teatro de otras formas de teatralidad es la poíesis.
4. Llamamos teatro a la teatralidad en la que participan los entes poiéticos, muchas veces en fricción o tensionada (mezclada, cruzada...) con otras formas de teatralidad (no poiéticas: natural, social).
5. Teatro, en tanto ente poético, implica necesariamente otro nivel del ser, de allí la naturaleza oximorónica, que parte del convivio cotidiano e incorpora otra esfera del ser extracotidiana.
6. El teatro es trabajo humano (Marx): la poíesis encierra en su materialidad el trabajo que la produce.
7. El ente poiético posee características específicas: entidad metafórica y oximorónica, autonomía, violencia contra la naturaleza, desterritorialización, de-subjetivación y re-subjetivación, negación radical del ente «real», puesta en suspenso del criterio de verdad, semiosis ilimitada, despragmatización y repragmatización, instalación de su propio campo axiológico, soberanía.
8. En tanto trabajo humano, el teatro produce subjetividad, tanto en la instancia de la generación poiética como en la de expectación poiética y en la convivial.
9. Hay una poíesis productiva o generativa, otra receptiva o de expectación y una tercera, multiplicación de ambas, que es la poíesis convivial.
10. Por su naturaleza convivial el teatro es fundamentalmente experiencia, no solo acontecimiento de lenguaje: por la experiencia, el teatro religa con lo real, con el fuego de la in-fancia, con el ente metafísico de la vida.

4. Las dos redefiniciones del teatro atacan centralmente el primer prejuicio señalado arriba: la idea de que «todo es teatro» o transteatralización; pero también enfrenta el segundo prejuicio, el reduccionismo que limita el teatro a la ficción en prosa. Si para que haya teatro hacen falta convivio-poíesis corporal-expectación, cumplen con esta composición de acontecimiento numerosas manifestaciones (mimo, danza, narración oral, etc.), hecho que da cuenta de la multiplicidad de fenómenos teatrales más allá de la unidad en la estructura triádica.

Retomemos la fórmula mínima de la teatralidad según Eric Bentley: «A personifica a B mientras C lo mira» (1982, p. 146), y reelaborémosla (A –el artista– produce B –poíesis– mientras C expecta tanto a A como a B) para lograr que dé cuenta de la amplitud de registros canónicos de la teatralidad poiética. Nos limitamos a las formas canónicas, por razones de espacio y síntesis no incluimos las innumerables formas de liminalidad y cruce. En la columna de la poíesis retomamos como categorías analíticas las propuestas por Aristóteles en los primeros capítulos de su *Poética*, pero las liberamos de su sujeción a la mímesis a partir del concepto de autonomía poética; nos referimos directamente a objeto,[33] medio[34] y modo[35] de la poíesis.

Cuadro I: Teatro, teatros

A (artista)	Produce (con qué funciones básicas)	B (Poíesis)	mientras C expecta tanto a A como a B	Tipos de teatro (canónicos, no liminales con otras artes)
Actor	Representa / personifica / narra (como personaje)	Mundos metafóricos ficcionales, Objeto: mundos poéticos ficcionales, Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal, Modo matriz: escena	Mientras C expecta	Teatro dramático (de representación)
Narrador oral	Presenta y representa / narra (como performer y personaje) / personifica	Mundos metafóricos ficcionales y realidad empírica, Objeto: mundos poéticos ficcionales, realidad empírica, Medio: el cuerpo, acción físico-verbal, Modo matriz: relato escénico (escena y sumario)	Mientras C expecta	Teatro del relato
Titiritero / manipulador / intérprete	Presenta / manipula / personifica / Representa	Mundos metafóricos (ficcionales y no ficcionales) y realidad empírica, Objeto: mundos poéticos ficcionales y no ficcionales, realidad empírica, Medio: interacción muñeco / títere / objeto, cuerpo del intérprete, acción físico-verbal y física, Modo matriz: manipulación escénica	Mientras C expecta	Modalidades: Teatro de títeres Teatro de muñecos Teatro de objetos
Bailarín	Baila	Mundos metafóricos (ficcionales y no ficcionales), Objeto: mundos poéticos, ficcionales y no ficcionales Medio: cuerpo en movimiento (tipo especial de acción física, restricción de la acción físico-verbal), Modo: escena	Mientras C expecta	Modalidades: Teatro-danza Danza-teatro Danza Teatro del movimiento
Mimo	Representa / mima	Mundos metafóricos ficcionales y no ficcionales Objeto: mundos poéticos ficcionales y no ficcionales Medio: cuerpo en acción física (anulación absoluta de la acción físico-verbal), Modo: escena	Mientras C expecta	Modalidades: Teatro del mimo Teatro del gesto Teatro mudo Teatro pantomímico
Cantante / músico	Presenta / representa / canta / interpreta	Mundos metafóricos ficcionales y no ficcionales y realidad empírica, Objeto: mundos poéticos ficcionales y no ficcionales, realidad empírica, Medio: sonidos musicales producidos por/con el cuerpo: la voz o el cuerpo como instrumento (autopercusión) (sin intermediación instrumental), con posible acompañamiento de intrumentos; cuerpo en acción física y físico-verbal, Modo matriz: escena y relato	Mientras C expecta	Teatro musical
Performer	Presenta	Acontecimientos performativos (tensión entre realidad empírica y mundos metafóricos, ficcionales y no ficcionales), Objeto: realidad empírica en tensión con mundos metafóricos (ficcionales y no ficcionales) Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal Modo matriz: escena	Mientras C expecta	Teatro performativo
Actor / performer	Representa / presenta	Mundos metafóricos ficcionales inestables, que devienen en acontecimientos performativos y luego regresan a su estatuto metafórico, Objeto: inestabilidad de mundos metafóricos que devienen acontecimiento performativo, entre la metáfora y la realidad empírica Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal, Modo matriz: escena	Mientras C expecta	Teatro postdramático (R. Lehmann)
Actor / performer	Representa / presenta su cuerpo afectado por	Estados (otras subjetividades) generadas por la poíesis, Objeto: tensión no resuelta entre mundos de la empiria y mundos poéticos, Medio: el cuerpo, acción física y físico-verbal, Modo matriz: escena	Mientras C expecta	Teatro de estados (E. Pavlovsky, R. Bartís)



5. De acuerdo con las definiciones de teatro planteadas, el teatro se diferencia radicalmente de otras formas artísticas, entre ellas la literatura. Insistimos en este aspecto porque hay que estudiar el teatro en tanto teatro, no en tanto literatura. Para diferenciar el teatro de la literatura podemos advertir dos matrices o **formas poéticas ortodoxas**, que se satisfacen en sí mismas, que no se requieren mutuamente: el teatro es la poíesis del cuerpo vivo generada a través de acciones corporales, físicas o físico-verbales; la literatura poíesis de la palabra en tanto letra, sin la presencia del cuerpo, generada a través de actos puramente verbales, de escritura gráfica –caligráfica o tipográfica. Pero podemos también discernir **formas heterodoxas de cruce**, pasaje, mutuo intercambio y/o combinación de ambas modalidades-matrices:

- la **literatura oral**: la letra es producida / emitida en situación de oralidad, por lo que el cuerpo se hace presente. Esa literatura producida con el cuerpo puede realizarse en convivio, y por lo tanto remitir plenamente a la estructura de acontecimiento de la teatralidad. Obsérvese la complementariedad entre la literatura oral y el tipo teatral de la narración oral (véase arriba Cuadro I: Teatro, teatros). Florence Dupont (1994) sostiene que la literatura nace como literatura oral; nosotros podemos agregar que la literatura nace como acontecimiento teatral.

- la **literatura oralizada / teatralizada**: la letra escrita/ impresa aparece reinsertada en una situación de oralidad a partir de la lectura, y puede asumir diversas formas: teatro leído, teatro semimontado, recitales de poesía, lectura en voz alta (en clases escolares y universitarias, en talleres literarios, en reunión de amigos, en grupos de terapia, en bibliotecas para ciegos, en la radio, etc.). Cuando un texto literario previo, impreso o escrito, es transpuesto a la oralidad a través de la lectura, en convivio (alguien lee para otros en reunión, sin intermediación tecnológica), se manifiestan los componentes de la teatralidad. Daniel Pennac ha escrito sobre el «Derecho a leer en voz alta», y en sus observaciones reflexiona sobre el valor convivial-teatral de esa modalidad de difundir y transmitir los textos literarios, liberándolos de la prisión del papel y el libro: «El hombre que lee de viva voz se expone de manera absoluta a los ojos que lo escuchan. Si lee de verdad, si pone en ello su saber y domina su placer, si su lectura es un acto de simpatía con el auditorio tanto como con el texto y su autor, si logra que se oiga la necesidad de escribir y despierta nuestra más oscura necesidad de comprender, entonces los libros se abren de par en par, y la muchedumbre de aquellos que se creían excluidos de la lectura se precipita tras él» (*Como una novela*, 1992).[39] Obsérvese, como en el caso anterior, la complementariedad entre la literatura oralizada / teatralizada y el tipo teatral de la narración oral.

- el **teatro en notación escrita / literaturizado** (o fijación literaria del texto dramático escénico y del acontecimiento teatral en un texto dramático post-escénico): el acontecimiento corporal es traspuesto a texto literario (véase Dubatti 2007b).

Podemos interrogar estas cinco posibilidades artísticas (dos ortodoxas, autosuficientes; tres de cruce y combinación) a partir de ciertas características fundantes de la teatralidad poiética (antes desarrolladas), para obtener el sistema de oposiciones entre teatro y literatura:

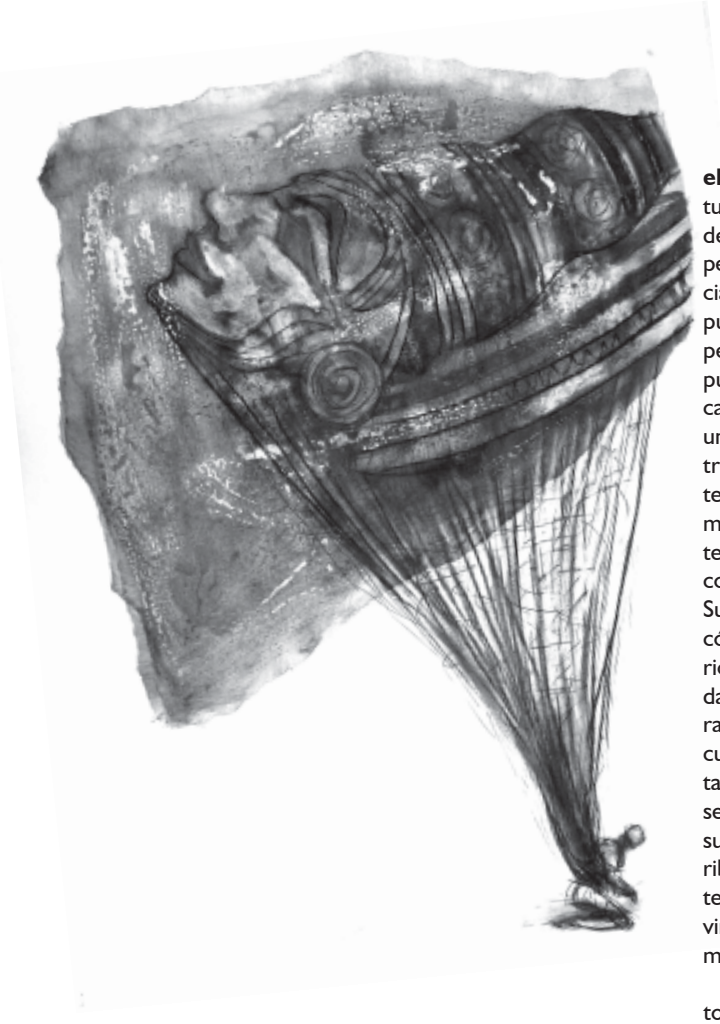
Cuadro II: **Teatro y literatura, una relación compleja**

	I Teatro	**II Literatura**	**III Literatura oral**	**IV Literatura teatralizada / oralizada**	**V Teatro literaturizado**
A: cultura viviente (producción, transmisión y recepción in vivo)	A (in vivo)	-A (in vitro)	A / -A (in vivo / in vitro)	A (in vivo)	-A
B: no admisión de intermediación tecnológica	B	-B (admite diversas tecnologías)	B / -B (oralidad directa / indirecta)	B	-B
C: poíesis corporal (acciones físicas y físico-verbales)	C	-C	C	C	-C
D: compañía (no solipsisimo ni soledad)	D	-D (escritura en soledad, lectura en soledad)	D / -D (oralidad directa / indirecta)	D	-D
E: irreductibilidad a la fijación in vitro (gráfica, sonora, audiovisual)	E	-E	E / -E	E	-E

Si se confrontan las columnas I y II se advierten los rasgos opuestos de teatro y literatura (formas ortodoxas). Esas oposiciones implican saberes diversos: lo sintetiza la expresión «el teatro sabe» (Dubatti, 2005), y es cierto que el teatro sabe cosas que la literatura desconoce (y viceversa). Tal como lo han señalado Eduardo Pavlovsky y Rafael Spregelburd en sus metatextos, la imaginación técnica del teatro es diversa a la de la literatura.

También es importante señalar que en todas las modalidades (Teatro, Literatura, etc.), hay producción de textos dramáticos: texto dramático escénico (I, III, IV), texto dramático *a priori* o pre-escénico, de autor-escritor de gabinete (II), texto dramático *a posteriori* (V).

En consecuencia: el investigador no debe pedirle a la literatura que sea teatro ni al teatro que sea literatura. No valen planteos moralistas ni dogmáticos. Por el contrario, creemos que se deben percibir y respetar sus diferencias, porque sencillamente se verifica que se trata de entes diversos, conectados entre sí pero diversos en sus formas ortodoxas. Sólo cabe preguntarles a los textos dramáticos cómo proponen su vinculación con el acontecimiento teatral, y preguntarle al acontecimiento teatral qué hace con la literatura.



6. Si el teatro es acontecimiento, debemos **estudiar el acontecimiento** o aquellos materiales que, sin constituir el acontecimiento en sí, están vinculados a él antes o después de la experiencia del acontecimiento. Es indispensable encontrar herramientas para calibrar la relevancia del acontecimiento de la teatralidad poética: un texto puede producir sentido (ser relevante semióticamente) pero ser irrelevante como acontecimiento; un teatrista puede tener grandes ideas (como suele suceder en el caso del teatro conceptual), pero esas ideas solo generan un acontecimiento poco significativo en su dimensión teatral (convivial-poética-expectatorial); un acontecimiento teatral excepcional no tiene por qué encontrar necesariamente su sustento en ideas o en un gran texto previo. El teatro se valida, en tanto teatro, no como literatura sino como acontecimiento de experiencia escénica convivial. Surge así el desafío de una segunda pregunta fundamental: cómo estudiar el acontecimiento o los materiales anteriores y posteriores al acontecimiento desde la especificidad del teatro como acontecimiento. La Poética Comparada ofrece su respuesta. La pertenencia del teatro a la cultura viviente complica las posibilidades de estudio en tanto el acontecimiento es efímero y no puede ser conservado como zona de experiencia. La experiencia, por sus zonas in-fantiles, es irreductible a sistema e intransferible. En consecuencia, la historia del teatro en tanto acontecimiento no es la historia de los materiales conservados vinculados al acontecimiento, sino la historia del acontecimiento perdido.

Esta filosofía del acontecimiento teatral propone entonces una suerte de **vitalismo** o **neoexistencialismo**, una **filosofía de la experiencia**. Esto implica la aparición de un nuevo tipo de investigador teatral, que vive la experiencia fundamentalmente como espectador y eventualmente también como artista y/o técnico. Hay mayor complementariedad entre el espectador y el investigador que entre el investigador y el artista o el técnico. El nuevo tipo de investigador teatral acompaña los acontecimientos, está «metido» en ellos o conectado directamente con ellos. De esta manera el investigador es básicamente un espectador que se auto-constituye en **laboratorio de percepción** de los acontecimientos teatrales.

7. Por lo tanto la peculiaridad del TC, desde los saberes de una Filosofía del Teatro, se redefine a partir de la singularidad del acontecimiento teatral, en tanto debe dar una resolución heurística (de invención, de descubrimiento) a los problemas especiales del teatro que la Literatura Comparada no se plantea: entre otros, el convivio, la poíesis corporal, las poéticas de actuación o de puesta en escena, el estudio del teatro perdido. Retomando las palabras de Claudio Guillén (en su caso sobre la Lite-

ratura Comparada) en *Entre lo uno y lo diverso*, «lo que infunde vida y carácter propios al TC es un conjunto de problemas con los que solamente él puede y quiere encararse» (1985, p. 32).

Proponemos a continuación una breve caracterización de algunas de las áreas principales del comparatismo teatral, que se vinculan internamente y se superponen según el ángulo que asumen de la problemática teatral que focalizan:

-**Poética comparada**: estudia las poéticas teatrales (dramatúrgicas, directoriales, escenográficas, actorales, etc.) en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica. La poética estudia la *poíesis* como construcción en su doble inflexión: la *tarea de construir*, el *objeto construido*, trabajo humano y artefacto, todo ello integrado a las instancias lógico-genéticas (convivio-*poíesis*-expectación, en compañía) y la multiplicación del acontecimiento teatral (el teatro como zona de experiencia). Le importan los materiales que informa la nueva forma del ente poético, así como las directrices y programas que guían el trabajo de los teatristas. Incluye la poíesis productiva, la expectatorial y la convivial.

-**Gestión e institucionalización comparada**: estudia el teatro como forma de asociación de los teatristas: compañías, cooperativas, elencos oficiales, concursos, castings, organización y funcionamiento institucional dentro del campo teatral, diseño de políticas teatrales, legislación, festivales, congresos, etc., en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica. Se abrirá un nuevo capítulo en la historiografía teatral universal cuando el estudio de los condicionamientos laborales, económicos, institucionales y de asociación permita valorarlos como elementos modalizadores y determinantes de las poéticas.

-**Espacio y arquitectura comparados**: estudia el diseño y el funcionamiento de los espacios teatrales en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica.

-**Tematología comparada**: estudia el campo objetivo de las representaciones poiéticas como inscripciones morfo-temáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades tematológicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica.

-**Imagología**: subárea de la Tematología Comparada, que estudia la representación de «lo extranjero» en contextos territoriales específicos y en su dimensión supraterritorial y cartográfica. Véase Pageaux, 1994.

-**Historiología comparada**: estudia el diseño de configuraciones historiográficas para el análisis de los procesos históricos en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica. Incluye las nociones de periodización, polisistema, unidades extensas supranacionales, movimiento, escuela, relaciones entre la serie social y la serie estética, entre la serie teatral y la serie política, análisis de las variables históricas en los intercambios territoriales y sus condicionamientos contextuales, interhistoricidad, etc. Véase Guillén, 1985 (capítulo XVI) y 1989.

-**Traducción y adaptación teatral**: estudia las traducciones definidas como el vertido de un texto de una lengua-fuente a una lengua-destino tomando como guía el parámetro de la equivalencia aproximada; en cambio las adaptaciones implican la implementación sobre la entidad de un texto-fuente de cambios de diversa calidad y cantidad, para la constitución de un texto-destino diverso. La relación fuente-destino es articulada según los ejes territorial, supraterritorial y cartográfico. Véase al respecto Dubatti 1999 (capítulo V, pp. 65-77).

-**Estética Comparada** o el teatro en la interrelación de las artes en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica: teatro/literatura, teatro/cine, teatro/música, teatro/pintura, teatro/arquitectura y viceversa (por ejemplo, la noción de «teatro total» y el caso de la ópera). Véase Etienne Souriau, 1986, pp. 15-23. Se vincula, como área específica, con los...

-**Estudios comparados de teatro y medios de comunicación**: el teatro, su interrelación e incompatibilidades con diversos soportes mediáticos (radio, televisión, internet) considerados en su dimensión territorial, supraterritorial y cartográfica. .

-**Recepción Comparada**: estudia las recepciones pasiva, reproductiva y productiva (H. Link) en sus diversas manifestaciones territoriales y supraterritoriales (público, crítica, difusión periodística, ensayismo especializado, etc.) y en el diseño final de mapas específicos.

-**Estudios de notación y edición teatral**: área de análisis comparado de las concepciones y modalidades de notación y publicación del teatro, formación de catálogos, armado de colecciones, etc.

-**Escenotecnia Comparada**: análisis comparado de los aspectos técnicos del funcionamiento teatral, tanto en los cambios históricos como en los desarrollos territoriales y supraterritoriales, con el consecuente diseño de mapas específicos.

-**Pedagogía Comparada**: área de análisis de los métodos de enseñanza teatral, desde el punto de vista de su constitución, circulación y recepción en diferentes contextos y en sus invariantes supraterritoriales.

-**Cartografía**: esta área recorre a todas las anteriores y la esfera total de los estudios comparatistas. Considera el diseño y la elaboración de mapas teatrales a partir de una teoría territorial de los fenómenos teatrales (áreas, regiones, naciones, continentes, frontera internacional, frontera interior, globalización y localización, centros y periferias teatrales, capitales y satélites, circuitos y localización de salas, etc.). Se relaciona con los estudios de tránsito y circulación, que incluye las relaciones entre teatro y viaje (desplazamientos geográficos). Incluye problemas y casos de gran diversidad: flujo de compañías visitantes, radicaciones por temporadas o largos períodos, el teatro en la literatura de viajes, el exilio, configuración de una biblioteca de ediciones teatrales a través de ediciones extranjeras y locales, labor de librerías especializadas; configuración de un repertorio de teatro extranjero en contextos locales, labor de intermediarios diversos que operan

como puentes culturales entre los diferentes centros teatrales, etc.

Cada acontecimiento teatral puede ser analizado desde las diferentes áreas. Esbocemos las diversas preguntas que cada área realizaría ante un caso específico de estudio: el estreno de *El pájaro azul* de Maurice Maeterlinck en 1908 con puesta en escena de Constantin Stanislavski.

-Poética Comparada: ¿Trabajó Stanislavski la poética simbolista en la puesta en escena? ¿Se conocía ya la poética escénica simbolista en Rusia o esta pieza generó su introducción? ¿Concibió el texto de Maeterlinck y su puesta como «teatro infantil»? ¿Es *El pájaro azul* un exponente del teatro infantil? ¿Cómo se define la poética del teatro infantil?

-Gestión e institucionalización comparada: ¿Cómo afectó la poíesis teatral la forma de organización interna del Teatro de Arte de Moscú? ¿Recurrió a los mismos actores de la compañía con los que realizó espectáculos anteriores o formó un elenco especial? ¿Integró figuras invitadas?

-Espacio y arquitectura comparados: ¿Cómo funcionó el espacio en la sala del Teatro de Arte de Moscú? ¿Qué diferencias plantearon en este aspecto otras puestas posteriores de la pieza de Maeterlinck?

-Tematología comparada: ¿Incorporó Stanislavski marcas u objetividades locales al universo tematológico de Maeterlinck? ¿Desambiguó a través de la poética el contenido jeroglífico del «pájaro azul»?

-Imagología: ¿Incorporó la puesta de Stanislavski alguna dimensión de lo extranjero en la pieza de Maeterlinck?

-Historiología comparada: ¿Qué relevancia tuvo esa puesta en la historia de la circulación de los textos de Maeterlinck en el mundo? ¿Y dentro de Rusia? ¿Contribuyó a extender y afianzar la poética simbolista?

-Traducción y adaptación teatral: ¿Quién tradujo y cómo el texto de Maeterlinck? ¿Se realizó una adaptación: qué operaciones textuales incluyó?

-Estética Comparada: ¿De qué poéticas provenientes de la música y la plástica Stanislavski echó mano? ¿Consideró el concepto de «teatro total»? ¿Trabajó con las imágenes de las ilustraciones de los libros infantiles?

-Recepción Comparada: ¿Cómo fue la recepción del estreno en 1908 en Moscú? ¿Cómo fue la recepción en 1911, cuando la misma puesta fue presentada en París? ¿Qué observaciones hizo Stanislavski sobre el comportamiento de los niños en el teatro? ¿Cómo dio cuenta el periodismo ruso y el europeo del estreno?

-Estudios de notación y edición teatral: ¿Se editó la versión textual de la puesta en ruso? ¿Se puede confrontar las ediciones en libro con los manuscritos y notas de Stanislavski?

-Escenotecnia Comparada: ¿De qué recursos escenotécnicos se valió Stanislavski para esta puesta? ¿Cuáles eran las posibilidades y las limitaciones escenotécnicas del Teatro de Arte de Moscú en 1908? ¿Puede hablarse de una modernización escenotécnica avanzada en el teatro ruso de principios de siglo XX? ¿Cómo se trabajaba con la electricidad en escena?

-Pedagogía Comparada: ¿Stanislavski entrenó a sus actores en forma especial para el trabajo con un texto simbolista tan extraño como *El pájaro azul*? ¿Los actores se valieron de los mismos saberes y recursos que utilizaron para la puesta de *Los bajos fondos* de Gorki en 1902?

-Cartografía: ¿Cómo se irradió el teatro de Maeterlinck en la Rusia de fines del siglo XIX y comienzos del XX? ¿Cómo eran los flujos de circulación de las compañías francesas ligadas al simbolismo en la Rusia del período? ¿En qué ciudades y pueblos rusos se realizaba actividad teatral, y cómo era el vínculo con Moscú?

¿Son estas las únicas áreas del TC? ¿Podemos marcar con rigidez los límites del TC? Coincidimos con Manfred Schmeling cuando sostiene que «una Comparatística no reduccionista, conciente del método, científica e institucionalmente capaz de cooperación, no puede refugiarse en una definición más o menos abierta y global de la materia, sino que siempre debe elaborar modelos científicos de los que surjan sus tareas y formas de función» (1984, p. 13). El TC ha atravesado y sigue atravesando procesos de transformación, adquisición y perfeccionamiento en tanto disciplina. Podemos aplicarle las palabras de Gnisci sobre el desarrollo histórico de los estudios comparatistas literarios:

> La Literatura Comparada tiene una historia singular que ilustra los avatares de esta disciplina, que desde su afirmación inicial en Europa como una ciencia gregaria de molde histórico-positivista (y con sus límites), sometida al estudio eurocéntrico (aunque, en efecto, euro-occidental) de las literaturas nacionales con la tarea de investigar sus 'relaciones internacionales' o su 'comercio externo', ha llegado a ser en el curso del siglo XX, a través de una incansable pesquisa epistémica y transnacional —desde las Indias Orientales a las Occidentales— una disciplina verdaderamente general, crítica y mundialista (2002, p. 15).

El TC, aún en sus inicios, está haciéndose cada día y es vastísimo su campo de trabajo futuro.

AAVV., 1997, *Literaturas comparadas*, número especial de la revista Filología (UBA), a. XXX, n. 1-2. Volumen a cargo de Daniel Link.

AAVV., 2008, *El reto de la Literatura Comparada. In memoriam Claudio Guillén*, número especial de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 733-734 (enero-febrero). Coordinado por Antonio Monegal.

Agamben, Giorgio, 2001, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Antelo, Raúl, 1997, «Literatura comparada y ética», en AAVV. 1997, pp. 15-22.

Aristóteles, 2004, *Poética*, traducción, notas e introducción de E. Sinnot, Buenos Aires, Colihue Clásica.

Badiou, Alain, 2005, *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial.

Bailly, Anatole, 1950/1981, *Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette.

Bartís, Ricardo, 2003, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*, Buenos Aires, Atuel.

Bassnett, Susan, 1993, *Comparative Literature. A Critical Introduction*, Cambridge/Oxford, Blackwell Publishers.

Beller, Manfred, 1984, «Tematología», en M. Schmeling, comp., *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa, pp. 101-133.

Benjamin, Walter, 1968, «The work of art in the age of mechanical reproduction», en su *Illuminations* (ed. H. Arendt), New York, Harcourt, Brace & World Inc.

Bentley, Eric, 1982, *La vida del drama*, Barcelona, Paidós.

Block de Behar, Lisa, coord., *Términos de comparación. Los estudios literarios entre historias y teorías*, Montevideo, Academia Nacional de Letras, Segundo Seminario Latinoamericano de Literatura Comparada.

Bloom, Harold, 1994, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace & Company. Reeditado en inglés en 1995 en London, Macmillan; en castellano, en 1996, por Editorial Anagrama, Barcelona.

Boland, Elisa, 2001, «La lectura en voz alta. Un modo de leer», *Módulo de Capacitación del Programa Nacional de Capacitación de Coordinadores y Animadores en Actividades de Promoción de la Lectura,* CONABIP, 28 págs.

Brunel, Pierre, e Yves Chevrel, 1994, dirs., *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores.

Calvino, Italo, 1997, «Por qué leer los clásicos», en su *Por qué leer los clásicos,* Barcelona, Tusquets, pp. 13-20.

Campos, Haroldo de, 1997, «El sentido de la teoría literaria y de la literatura comparada en las culturas denominadas 'periféricas'», en AAVV. 1997, pp. 101-108.

Carrera de Artes*, Guía de Información*, 2006, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Carroll, Lewis, 2005, «Prólogo de Lewis Carroll a la edición de 1897» en su *Alicia en el País de las Maravillas*, Buenos Aires, Editorial La Página /Losada, pp. 23-24.

Cella, Susana, comp., 1998, *Dominios de la literatura. Acerca del canon*, Buenos Aires, Losada.

Chardin, Philippe, 1994, «Temática comparatista», en P. Brunel e Y. Chevrel (dirs.), *Compendio de Literatura Comparada*, México, Siglo XXI Editores, pp. 132-147.

Deleuze, Gilles, 1994, *Lógica del sentido*, Barcelona, Paidós.

Diéguez, Ileana, 2007, *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.

Dimeo, Carlos, 2007, «Producción teatral –Industria cultural y prácticas culturales», en *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*, de varios autores, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz «Multiplicando Miradas», Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).

Dornheim, Nicolás Jorge, 1992, «La Littérature Comparée en Argentine. Apercu rétrospectif et situation présente», *Revue de Littérature Comparée*, París, n. 1, pp. 29-43.

————, 2001, ed., *Bibliografía Argentina de Literatura Comparada*, Anejo 1 del Boletín de Literatura Comparada, Mendoza, Universidad Nacional de Cuyo, a. XXVI, Fascículo 1.

Dubatti, Jorge, 1991-1992, «Una constante poética en la producción dramática de Armando Discépolo: continuidad e innovación en el realismo», Revista *Letras (Número Especial Homenaje a Angel J. Battistessa)*, Universidad Católica Argentina, n. XXV-XXVI (septiembre 1991-diciembre 1992), pp. 67-76.

————, 1992, ed., *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, Buenos Aires, Editorial Biblos.

————, 1995, *Teatro Comparado. Problemas y conceptos*, Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, CILC.

————, 1996b, *Peregrinaciones de Shakespeare en la Argentina. Testimonios y lecturas de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC y Libros del Rojas.

————, 1998a, comp., *Samuel Beckett en la Argentina. Estudios y testimonios de Teatro Comparado*, Universidad de Buenos Aires, Eudeba y Libros del Rojas.

————, 1999, *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel. Especialmente capítulos «Literatura de viajes y Teatro Comparado» (pp. 41-48) y «Traducción y adaptación teatrales: deslinde» (pp. 65-77).

————, 2000, «Buenos Aires, la globalización y el teatro del mundo», *Cuadernos de Historia y Teoría Teatral*, UBA, n. 3 (marzo 2000), pp. 19-29. También en J. Dubatti (comp.), *Nuevo teatro, nueva crítica*, Buenos Aires, Atuel, 2000, pp. 47-59.

————, 2002a, *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires, Atuel.

————, 2002b, comp., *Estudios críticos sobre Harold Pinter*, J. Dubatti compilador, Buenos Aires, Nueva Generación/ CIHTT, Col. Temas de Teatro Universal.

————, 2003a, *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*, Buenos Aires, Atuel.

————, 2003b, ed., *Clases magistrales de teatro contemporáneo*, textos de Augusto Boal, Frank Castorf, Philip Glass, Sotigui Kouyaté, Alain Platel, José Sanchis Sinisterra, Robert Wilson y Martin Wuttke, Buenos Aires, Edición del Festival Internacional de Buenos Aires y Atuel.

————, 2003c, *De los dioses hindúes a Bob Wilson. Perspectivas sobre el teatro del mundo*, Jorge Dubatti editor, Universidad de Buenos Aires, Libros del Rojas y Editorial Atuel, 2003, 288 págs. Se trata de las actas de las conferencias plenarias del *I Congreso Argentino Internacional de Teatro Comparado* (setiembre 2003).

————, 2004, «Tensiones entre globalización y localización y figuras de identidad nacional en el teatro de Buenos Aires (1983-2001)», en Walter Bruno Berg; Joachim Michael; Markus Klaus Schäffauer (ed.): *Fliegende Bilder, fliehende Texte. Identität und Alterität im Kontext von Gattung und Medium / Imágenes en vuelo, textos en fuga. Identidad y alteridad en el contexto de los géneros y los medios de comunicación,* Frankfurt am Main-Madrid, Vervuert/Iberoamericana, 2004 (MEDIAmericana, 1), pp. 208-232.

————, 2005a, *El teatro sabe. La relación escena / conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado,* Buenos Aires, Atuel.

————————, 2005b, comp., *Escritos sobre Teatro I. Teatro y cultura viviente: poéticas, política e historicidad*, Buenos Aires, Editorial Nueva Generación/CIHTT/Escuela de Espectadores.
————————, coord., 2006, *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno*, Buenos Aires, Colihue.
————————, 2007a, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel.
————————, 2007b, «Hacia una tipología de textos dramáticos: modos de relación entre texto y escena», en O. Pelletieri, ed., *Huellas escénicas*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2007.
————————, 2008, *Filosofía del Teatro II. Análisis teatral, poética comparada*, Buenos Aires, Atuel (en prensa).
Dupont, Florence, 1994, *L'Invention de la Littérature. De l'ivresse grecque au livre latin*, París, La Découverte.
Eckermann, J. P., 1949, *Conversaciones con Goethe*, Buenos Aires, W. M. Jackson Inc. Editores, Col. Clásicos Jackson, vol. XXXVII.
Eco, Umberto, 1984, *Obra abierta,* Barcelona, Ariel.
Eliade, Mircea, 1999, *Lo sagrado y lo profano,* Barcelona, Lumen.
Foucault, Michel, 1979*, Arqueología del saber*, México, Siglo XXI.
Franco Carvalhal, Tania, 1996, *Literatura comparada*, Buenos Aires, Corregidor.
García Canclini, Néstor, 1992, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires, Sudamericana.
García Morente, Manuel, 2004, *Lecciones preliminares de filosofía*, Buenos Aires, Losada.
Garnica de Bertona, Claudia, 1998, «La tematología comparatista: de la teoría a la práctica», AAVV., *Actas II Jornadas Nacionales de Literatura Comparada*, Universidad Nacional de Cuyo, tomo II, pp. 227-236.
Geirola, Gustavo, 2000, *Teatralidad y experiencia política en América Latina,* Irvine, Ediciones Gestos.
Gnisci, Armando, comp., 1993, *La letteratura del mondo*, Roma, Sovera Multimedia.
————————, 2002, ed., *Introducción a la Literatura Comparada,* Barcelona, Crítica.
Goethe, Johann W., 1991, *Obras completas,* recopilación, traducción, estudio preliminar, prólogos y notas de Rafael Cansinos Asséns, México, Aguilar, 4 vols.
González de Díaz Araujo, Graciela, 2007, ed., *De Shakespeare a Veronese. Tensiones, espacios y estrategias del Teatro Comparado en el contexto latinoamericano,* Buenos Aires, Instituto Nacional del Teatro, Universidad Nacional de Cuyo y Ediciones Nueva Generación.
Griffero, Ramón, 2007, «Reflexiones sobre la escena», en *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoameriocano, de varios autores, Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, VI Festival Internacional de Teatro Santa Cruz «Multiplicando Miradas»,* Asociación Pro Arte y Cultura (APAC).
Guillén, Claudio, 1985, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada,* Barcelona, Editorial Crítica.
————————, 1989, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe.
————————, 1998, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada,* Barcelona, Tusquets.
Heidegger, Martin, 2000, «El origen de la obra de arte», en su *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza.
Henríquez Ureña, Pedro, 1981, *Obra crítica*, México, FCE.
Iglesias Santos, Montserrat, 1999, comp., *Teoría de los polisistemas*, Madrid, Arco/Libros.
Kartun, Mauricio, 2006, *Escritos 1975-2005*, Buenos Aires, Colihue.
Koltès, Bernard-Marie, 2005, *Sallinger*, Paris, Les Éditions de Minuit.
Koppen, Erwin, 1990, *Thomas Mann y Don Quijote. Ensayos de literatura comparada*, Barcelona, Gedisa.
Lafarga, Francisco, y Roberto Dengler, eds., 1995, *Teatro y traducción*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra.
Lambert, José, 1991, «En busca de mapas mundiales de las literaturas», en Lisa Block de Behar, pp. 65-78.
Lida de Malkiel, María Rosa, 1969, «El fanfarrón en el teatro del Renacimiento», en su *Estudios de literatura española y comparada,* Buenos Aires, Eudeba, pp. 173-202.
Link, Hannelore, 1976, *Rezeptionsforchung. Eine Einfürung in Methoden und Probleme*, Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag.
Lukács, György, 1966-1967, *Estética*, Barcelona, Grijalbo, 4 vols.
————————, 2007, *Ética, estética y ontología*, Antonio Infranca y Miguel Vedda, comps., Buenos Aires, Colihue.
Merino Alvarez, Raquel, 1994, *Traducción, tradición y manipulación. Teatro inglés en España 1950-1990*, León, Universidad de León y Universidad del País Vasco.
Miner, Earl, 1990, *Comparative Poetics. An Intercultural Essay on Theory of Literature*, Princeton, Princeton University Press.
Monegal, Antonio, 2008, «La literatura irreductible», *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n. 733-734 (enero-febrero).
Mujica, Hugo, 2007, *Lo naciente. Pensando el acto creador*, Valencia, Editorial Pre-Textos, Colección La Cruz del Sur.
Nivelle, Armand, 1984, «¿Para qué sirve la literatura comparada?» en M. Schmeling, 1984, pp. 195-211.
Oliveras, Elena, 2004, *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.
Ortiz, Renato, 1997, *Mundialización y cultura*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
Pageaux, Daniel-Henri, 1994, «De la imaginería cultural al imaginario», en P. Brunel e Y. Chevrel, dirs., 1994, pp. 101-131.
Palermo, Zulma, et al., 1987, *La región*, Salta, El País.
Pavis, Patrice, 1991, «Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno», en H. Scolnicov y P. Holland, comps., 1991, pp. 39-62.
Pennac, Daniel, 1992, *Como una novela*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
Pichois, Claude, y André-M. Rousseau, 1969, *La literatura comparada*, Madrid, Gredos.
Pizarro, Ana, 1982, «Sobre las direcciones actuales del comparatismo en América Latina», *Casa de las Américas*, La Habana, n. 135, pp. 40-49.
————————, 1985, coord., *La literatura latinoamericana como proceso*, Buenos Aires, CEAL.
Pradier, Jean-Marie, 2001, «Artes de la vida y ciencias de lo vivo», *Conjunto,* n. 123 (octubre-diciembre), pp. 15-28.
Real Academia.
Romero, Dolores, 1998, comp., *Orientaciones en Literatura Comparada*, Madrid, Arco Libros.
Schraier, Gustavo, 2006, *Laboratorio de producción teatral I*, Buenos Aires, Editorial del Instituto Nacional de Teatro.
Schmeling, Manfred, comp., 1984, *Teoría y praxis de la Literatura Comparada*, Barcelona, Editorial Alfa.
————————, ed., 1995, *Weltliteratur heute: Konzepte und Perspektiven*, Würzburg, Konigshausen & Neumann.
Sinnot, Eduardo, 1978, «Mímesis dramática y mímesis poética», *Revista de Filosofía Latinoamericana*, IV, 7-8, pp. 131-152.
————————, 2004, «Introducción», en Aristóteles, 2004, pp. VII-XLII.
Souriau, Etienne, 1986, «Estética comparada y literatura comparada», en su *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*, México, FCE, pp. 15-23.
Spregelburd, Rafael, 2008, *La paranoia. Heptalogía de Hieronymus Bosch VI*, Buenos Aires, Atuel, Col. Biblioteca del Espectador.

Tötösy de Zepetnek, Steven, 1997, «Mi opinión acerca del estado actual de la literatura comparada», en AAVV., 1997, pp. 59-61.
Vega, María J., y N. Carbonell, 1998, eds., *Literatura Comparada. Principios y métodos*, Madrid, Gredos.
Wellek, René, 1959, «The Crisis of Comparative Literature», en W. Friederich, ed., *Comparative Literature: Proceedings of the Second Congress of the ICLA,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, v. I, pp. 149-160. Reeditado en su *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 282-295.
Wellek, René, y Austin Warren, 1979, «Literatura general, literatura comparada, literatura nacional», en su *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, pp. 57-65.
Wilson, Robert, 2003, «Metodología de trabajo», en Dubatti, 2003b, pp. 91-115.
Video documental
Brook, Simon, dir., 2005, *Brook par Brook. Portrait intime*, Arte Vidéo et Ministère des Affaires Étrangères.

Notas

[1] «En el fondo, todo el mundo es más o menos comparatista», señaló Claudio Guillén en una entrevista en 1988 (Monegal, 2008, p. 2). Justamente por eso llamamos «desarrollo sistemático» a un comparatismo teatral integral, no ingenuo ni fragmentario, consciente de la articulación disciplinaria en su compleja totalidad, capaz de autodefinirse.

[2] Esta definición gozó durante años del consenso general. Manfred Schmeling ha señalado lúcidamente «la variedad y contradicción parcial de las definiciones de esta disciplina [Literatura Comparada] elaboradas por los comparatistas desde fines del siglo XIX hasta el presente» (1984, pp. 5-6). Véase el panorama de opiniones diversas, de grandes especialistas, relativas al material, el concepto de literatura, la metodología y la meta de investigación de la Literatura Comparada que Schmeling incluye en su trabajo «Literatura General y Comparada. Aspectos de una metodología comparatista» (1984, pp. 6-10). De la misma manera, la teórica brasileña Tania Franco Carvalhal estructura su libro Literatura Comparada (1996) a partir de la problematización de los campos de estudio, y reserva para las últimas páginas de su ensayo la proposición de una definición. Creemos que, superada la etapa de los múltiples cuestionamientos –iniciada en 1959 por René Wellek–, la Literatura Comparada demuestra su competencia en la práctica (Steven Tötösy de Zepetnek, 1997, pp. 59-61). Entre las discusiones más recientes, véanse las compilaciones de estudios realizadas por Brunel y Chevrel (1994), Dolores Romero (1998), Vega y Carbonell (1998), Gnisci (2002) y el número especial de la revista *Ínsula* (enero-febrero 2008) coordinado por Monegal y dedicado a Claudio Guillén.

[3] Es el «cuarto tipo de comparación» según la clasificación de Schmeling (1984b, p. 26).

[4] Cartografía: del griego, *chartis*, mapa, y *graphein*, escrito; disciplina que integra ciencia, técnica y arte, que trata de la representación de la Tierra sobre un mapa o representación cartográfica.

[5] «Nada más oportuno en estos tiempos de especialización y nacionalismo que los estudios comparativos pues, superando las fronteras que parcelan artificialmente la literatura, aspiran a abarcarla en su verdadera extensión y complejidad, para llegar así a la visión integral de los hechos, a la vez que, respaldados en esa visión integral, pueden asir el justo alcance de esos hechos dentro de cada campo particular» (1969, p. 173).

[6] No nos referimos aquí al valor curricular que adquiere este término, por ejemplo, en los programas de estudio universitario, como en el caso de la materia Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, diseñado a partir de una articulación estratégica de los contenidos con las otras materias de la Orientación en Artes Combinadas (especialmente Historia del Teatro Latinoamericano y Argentino). Según la Guía de Información de la Carrera de Artes, en la «Síntesis de los Contenidos de las Materias», la descripción de Historia del Teatro Universal está lejos de cualquier definición siquiera aproximada (2006, p. 14).

[7] Recuérdese, a manera de ejemplo, el rechazo de Armando Discépolo por algunos de sus mejores sainetes, y su predilección por piezas hoy desplazadas (Dubatti, 1991-1992).

[8] Recuérdese que tras historizar el concepto de Estética, Elena Oliveras afirma: «Para superar los inconvenientes que suscita el término Estética, la expresión 'filosofía del arte' podría resultar más adecuada» (2004: 22).

[9] Metafísica es entendida de esta manera como ciencia de la realidad o de la existencia.

[10] Distinguimos ontológico de óntico: según la Real Academia Española (que retoma a Heidegger), óntico = referente a los entes, a diferencia de ontológico = referente a la ontología, es decir, relativo a la pregunta por el ser de los entes (Diccionario de la lengua española, 2001, tomo 7, p. 1101).

[11] Para un desarrollo completo de estas cuestiones remitimos a Filosofia del Teatro I; ofrecemos a continuación una breve presentación.

[12] Acentuamos gráficamente el vocablo según el griego original, pero por tratarse de una tilde sobre diptongo, la acentuación fónica cae sobre la o y se pronuncia [póiesis].

[13] Véase Filosofía del Teatro I, Cap. III «Acontecimiento convivial», pp. 43-88.

[14] Utilizamos las expresiones «intermediación tecnológica» y «reproductibilidad tecnológica» en el sentido en que Walter Benjamin habla de «reproducción mecánica» o «reproductibilidad técnica» (según las diversas traducciones). Empleamos la palabra «tecnológica» para dar cuenta de la acelerada y cada vez más sofisticada tecnologización de los medios de reproductibilidad, y para diferenciar el término de «los técnicos», «la técnica» y sus derivados respectivos, que en nuestro libro están referidos específicamente al trabajo teatral en la producción del acontecimiento poético.

[15] No en vano el director Robert Wilson, en su visita a Buenos Aires, señaló que sus últimas preocupaciones se centraban en ese estado de infancia: «Dicen que los bebés nacen soñando, que los ojos se mueven rápidamente y que esa es la señal de un estado mental de sueño. ¿Qué es lo que sueña el bebé?» (Dubatti, 2003, p. 113).

[16] Para un desarrollo más amplio, *Filosofía del Teatro I*, Cap. IV «Acontecimiento poético: poíesis teatral», pp. 89-130.

[17] Insistimos en esta restricción para nosotros básica, ya que hoy la palabra poíesis ha sido tomada por las más diversas disciplinas no vinculadas al arte.

[18] Usamos ambos términos como sinónimos.

[19] Poético: perteneciente o relativo a la poesía; Poesía: manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa (*Diccionario de la lengua española*, 2001, tomo 8, p. 1216).

[20] No usamos la palabra producción en su sentido técnico actual más restrictivo (véase Gustavo Schraier, *Laboratorio de producción teatral I*, 2006), que en realidad proviene del empleado en la industria del cine y la televisión.

[21] Véase Filosofía del Teatro I, «Teatro perdido, teatro océano», pp. 185-188.

[22] Seguimos al respecto a García Morente: «Aristóteles entendió por forma, primero y principalmente, la figura de los cuerpos, la forma en el sentido más vulgar de la palabra, la forma que un cuerpo tiene, la forma como terminación límite de la realidad corpórea vista desde todos los puntos de vista; la forma en el sentido de la estatuaria, en el sentido de la escultura; eso entendió primero y fundamentalmente por forma Aristóteles. Pero sobre esa acepción y sentido de la palabra forma, entendió también Aristóteles –y sin contradicción alguna– aquello que hace que la cosa sea lo que es, aquello que reúne los elementos materiales, en el sentido amplio que les dije a ustedes antes, entrando también lo inmaterial. Aquello que hace entrar a los elementos materiales en un conjunto, les confiere unidad y sentido, eso es lo que llama Aristóteles forma. La forma, pues, se confunde con el conjunto de los caracteres esenciales que hacen que las cosas sean lo que son; se confunde con la esencia. La forma, en Aristóteles, es la esencia, lo que hace que la cosa sea lo que es» (p. 119).

[23] Llamamos gramática a las relaciones materia-forma en cada ente y a las relaciones entre los entes.

[24] Recuérdese al respecto la definición de la obra de arte como «metáfora epistemológica» propuesta por Umberto Eco en su *Obra abierta* (1985, pp. 88-89).

[25] A esta dimensión llaman Pavlovsky y Bartís «teatro de estados».

[26] Resulta útil un paralelo de los tres campos con la plástica de caballete: al cuerpo natural-social corresponden los materiales (naturales o de producción social) como la tela, el marco, las pinturas naturales o elaboradas, etc.; a cuerpo afectado corresponden los materiales afectados o en estado poético, es decir, el cuadro en tanto «cosa» (según la distinción de Heidegger, en «El origen de la obra de arte», 2000); al cuerpo poético corresponde (nuevamente según Heidegger) la «obra».

[27] Es necesario conocer esas directrices aunque muchas veces la entidad de la poíesis se encarga de contradecirlas, y siempre las rebasa.

[28] Como señalamos en el punto 6 sobre la poíesis.

[29] Desarrollamos los conceptos de autonomía y soberanía, así como el régimen del ente poético, in extenso en *Filosofía del Teatro I*, pp. 89-130.

[30] Obsérvese que no incluimos el carácter ficcional: la metáfora poiética puede ser ficcional o no. Véase al respecto *Filosofía del Teatro I*, passim.

[31] La interpretación de una sonata de Chopin «expresa» a Martha Argerich sólo indirecta o secundariamente, porque la posible expresión personal de Argerich no es la finalidad en sí de la interpretación, prima como objetivo la óptima configuración musical de la sonata. De la misma manera, encarnar a Hamlet no «expresa» directamente a Alfredo Alcón. Con su trabajo de excelencia Argerich y Alcón ponen mundos poéticos –entes poéticos a existir.

[32] Para un desarrollo más amplio, *Filosofía del Teatro I*, Cap. V «Acontecimiento expectatorial: la expectación poiético-convivial», pp. 131-148.

[33] Objeto: el qué de la poíesis, campo tematológico, núcleos de contenido y temáticos.

[34] Medio: instrumento y materia con que se produce la poíesis.

[35] Modo: principal procedimiento constructivo y estructurante de la poíesis (para destacar su carácter fundante, lo llamamos modo matriz).

[36] Hablamos de «narración escénica» porque en la teatralidad siempre hay construcción de escena. En el caso del narrador oral, construye una escena de base performativa (la situación convivial del narrador ante su público) para instalar desde ella el procedimiento central del relato (épos). Véase al respecto nuestros estudios sobre la gramática del teatro del relato en Bibliografía.

[37] Por ejemplo, en la canción de protesta o de exposición de ideas (caso: León Gieco).

[38] Queda excluida la música sólo instrumental (recitales de piano, conciertos sinfónicos, cuartetos de cuerdas,etc.).

[39] Resulta valiosa la consulta del Módulo de Capacitación sobre «La lectura en voz alta. Un modo de leer» preparado por la especialista Elisa Boland para el *Programa Nacional de Capacitación de Coordinadores y Animadores en Actividades de Promoción de la Lectura*, CONABIP, 2001.

[40] Llamamos oralidad directa a la no intermediada tecnológicamente (oralidad a escala convivial, aurática, de persona a persona); oralidad indirecta a la intermediada tecnológicamente (por la radio, la televisión, el teléfono, la grabación de audio o audiovisual, las máquinas, etc.). Véase *Filosofía del Teatro I*, pp. 71-75.

[41] Avanzada su ceguera, Jorge Luis Borges componía mentalmente los poemas y luego los dictaba. Recuérdese el tema de su cuento «El milagro secreto» (Ficciones).

Nelda Castillo:
composiciones del cuerpo para el alma

Amarilis Pérez Vera

Entrega y ceremonia

Toda la creación, en primera instancia,
nace desde fronteras borrosas.[1]

DESDE QUE EMPIEZO A DIRIGIR, MI LENGUAJE se define a partir del encuentro con la investigación de un *training*. El resultado de las obras lleva a la gente a expresar criterios muy disímiles. Cuando uno tiene varios años con una investigación la profundiza, le da una continuidad, un desarrollo; entonces, llega el momento en que no todos los receptores tienen instrumental suficiente para catalogar, clasificar el trabajo y terminan expresando criterios que pudieran limitar la obra.

Pienso que mi teatro es todo eso que la gente dice. Pienso que es un teatro de imagen, un teatro performático, un teatro experimental; pero lo veo más bien como un todo indisoluble. Un teatro experimental con bases profundamente investigativas, y digo esto porque en la actualidad suele irse a la experimentación pero poco a la investigación. Siempre se quieren obtener resultados inmediatos, y estos suelen ser superficiales ya que no hay una vasta búsqueda tras esa experiencia.

Es un teatro de la imagen porque –como dice un proverbio oriental– vale más una imagen que un millón de palabras, y para mí es así, siempre que esta contenga una proxemia, una profundidad. Es un teatro performativo por el movimiento, porque el *performer* es movimiento y acción; pero también porque sobre la escena no se representa, sino se es. Nosotros nos caracterizamos por el ritual, nos preocupamos por trabajar los arquetipos y ser.

Con Flora Lauten aprendí que el teatro es metáfora, es poesía; que no tiene que ser imitación de la realidad, y que ahí precisamente hay un vuelo. Trabajamos la expresividad artística en niveles que inhiben las semejanzas con la realidad a modo de copia o espejo; pero sí nos interesa dialogar con la realidad a través de la obra.

Lo que hemos hecho es teatro. Si algunas veces se analizan por separado el vestuario, la escenografía, la composición visual, por su fuerte plasticidad en nuestro teatro, estos signos no se trabajan de manera aislada sino como parte del hecho teatral. Hay una preocupación marcada por la imagen no solo como concepto sino también por sus posibilidades de narrar; pero no hay en ello una intención directa, clara y objetiva de hacer un evento plástico. Trabajamos con el cuerpo del actor; y si se da una plasticidad no la estoy buscando; como tampoco estoy buscando un resultado poético. Nuestro teatro es profunda y esencialmente teatral porque el eje medular es el actor: parto todo el tiempo desde el actor y su cuerpo.

« ***(…) Occidente*** *recuperará el cuerpo que ha obturado, condenado al sacrificio y a la ocultación*.»[2]

Me concentro en la indagación sobre las posibilidades del actor. Sobre su autoconocimiento, que es lo que Grotowski llamó vía negativa, porque es una exploración hacia nuestro propio interior. Tú vas quitando hacia dentro todos los bloqueos físicos y mentales; te liberas de

FOTOS: PEPE MURRIETA

Candela, performance de El Ciervo Encantado, 2006

 premio *tablas* de entrevista 2007

los obstáculos para que aflore el impulso, que es la vida. A través del cuerpo se tratan de descubrir en el actor sus ancestros, su historia, todo lo que vive en su memoria corporal y a través de esta vía acceder también a la memoria de la nación. Se trata de un camino de autoconocimiento para el conocimiento de lo que nos rodea; de hallarse uno mismo para luego entrar en contacto con la realidad. Empleo, con este fin, un entrenamiento psicofísico; pero que no es para la habilidad, sino para eliminar todos los obstáculos que impiden el estado de creación. Asimismo, es un entrenamiento de la sensibilidad, de la ética y de la espiritualidad.

Impro, del autor inglés Keith Johnstone, habla del hombre prisionero de la razón y de la educación donde te dicen lo que es y cómo debe ser cada cosa; donde todo está dicho y predicho; donde no hay lugar para la percepción, para el descubrimiento. Johnstone explica, además, que la personalidad es la máscara de las relaciones públicas que uno emplea cotidianamente; pero la máscara teatral desenmascara esa personalidad. Con los rostros de las relaciones públicas no se crea. Se hacen las novelas y algunos tipos de cine; pero esa no es la búsqueda del actor. Cuando se va a actuar o a crear uno no puede acudir a estas máscaras porque no son tus verdaderas esencias, que es con lo que un verdadero artista se debe expresar. Cuando manipulas la máscara teatral al nivel de trance ocurre lo siguiente: al tapar tu cara se bloquea, se derriba la máscara de la personalidad y te inicias en la aventura hacia ti mismo. La máscara, en el trance, actúa como un sacacorchos, saca ese impulso, aquello que tienes dormido y que realmente eres. Para trabajar una máscara y entregarte al impulso sin bloqueo, sin defensa, tienes que pasar por diferentes ejercicios que actúan por fases o niveles hasta liberar las tensiones. ¿Dónde están las tensiones? ¿Cómo se liberan las tensiones? ¿Cuáles son las tensiones principales, las más escondidas? Son algunas de las preguntas que me formulo. Eso es un camino-estudio que he hecho con la bioenergética.

A través del entrenamiento se accede a un estado de libertad o vacío donde el actor es capaz de renacer cada día y en cada momento. Se basa fundamentalmente en la respiración, que es la principal fuente de energía del ser humano. Uno puede estar días sin comer, sin beber; pero no puede estar más de tres minutos sin respirar. Cuando naces aspiras, y cuando mueres espiras. La vida es como una gran inspiración.

Los ejercicios actúan por niveles. Primero el plano físico, luego psicofísico, y cada vez más sensible hasta llegar a un proceso de trance y semitrance en el que se alcanzan estados de concentración más profunda donde cuerpo, mente y alma son una sola cosa. Por esta razón, desde mi entender, hay un gran error en el método que emplean las academias al entrenar la voz por una parte, la expresión corporal por otra; donde un profesor te imparte clases de acrobacia, otro de canto, uno de danza. Lo que quiero decir es que todo llega por separado, como en la sociedad, donde todo se muestra fragmentado. Se debe

Candela

trabajar en un proceso vertical, sin interrupciones, donde un estado lleva a otro. La voz es cuerpo, no está separada de él. Es una espiral hacia el todo: la unión del alma, el espíritu y el cuerpo. Accediendo así, poco a poco, a un estado de creación que nos permita abordar de manera muy particular las improvisaciones sobre el tema elegido.

Este entrenamiento es la resultante de veinte años de exploración; de un trayecto en el que vas depurando; en el que se descubren reglas de oro, pero donde no existe el absoluto. Es un entrenamiento sobre la apertura: se encuentran límites, los superas y encuentras nuevos límites. Se aprende también a romper, a sobrepasar nuestros propios límites, y es así una y otra vez. Cada día emprendemos un proceso que sigue el movimiento de una espiral en el cual tú siembras al actor y él nace todos los días.

También me interesa trabajar en un mundo sonoro que no es el cotidiano, el realista, y algunas personas podrían decir que es un artificio y lo es, pero orgánico porque viene del profundo ser del actor donde se atesoran todas las posibilidades de su mundo sonoro que, además, es muy desconocido. Exploro el sonido que es un mecanismo liberador de la razón, un bloqueador del pensamiento cotidiano. Conduce hacia otro plano de la mente. Abre canales que propician el viaje hacia lugares recónditos e inexplorados de tu ser donde no están el verbo, el pensamiento, la censura, el cuestionamiento. Abre brechas hacia otros mundos dentro y fuera de ti; hacia otros niveles de percepción, de intensidad de la energía absolutamente desconocidas para el actor que involucra al receptor.

« ***(…) Esto*** *es lo que hay*.»[3]

Nosotros comenzamos eligiendo un material que puede ser lo mismo un ensayo, un poema, una noticia.

Por ejemplo, en *Visiones de la cubanosofía* dije que era necesario retomar fragmentos de *Estudios etnosociológicos* de Fernando Ortiz. Ese texto/pretexto se discute y salimos a la calle a observar, a conectar la realidad más inmediata con la obra propuesta. No trabajamos solamente con un texto, sino que utilizamos diferentes fuentes; que a su vez empleamos de distintos modos, digamos, como motivo para la estructura de la puesta en escena. Este es el caso de *Pájaros de la playa* cuya estructura está inspirada en la novela homónima de Severo Sarduy; pero para este proceso también estudiamos *La enfermedad como camino* de los autores Thorwald Dethle y Rudiger Dahlke, que analiza la relación entre las enfermedades físicas y las morales; además de *Leprosorio* de Reinaldo Arenas.

Se emprende una pesquisa sobre el actor, que en el caso de *Pájaros*… guardó relación con la memoria de las enfermedades de cada uno de ellos, de sus miserias, de sus limitaciones; porque de qué tú vas a hablar sino de ti mismo. O sea, ahí hay una introspección, una confesión, porque hay que partir de sí, de lo que descubras de ti. Esto es lo que te conecta con otros seres humanos. No nos interesaba hacer la novela *Pájaros de la playa*; y hubo gente que cuando vio la obra se decepcionó, pero nosotros trabajamos lo que nos cautivaba de la novela. Algo semejante sucedió con *De donde son los cantantes* –del mismo autor–, a mí no me interesó la parte de los chinos porque ya yo había hablado de la sedimentación del ser cubano desde el negro, el indio y el español con *El Ciervo Encantado* (a partir del cuento homónimo de Esteban Borrero). En esa oportunidad me sedujo trabajar con la simulación, el travestismo, el barroquismo, la ruptura de límites, el rescate de la noche cubana que no existe. Me interesó convocar la noche cubana desde lo fantasmagórico; por eso la estructura es un cabaret. Por otra parte, el espectáculo trabaja la memoria, la muerte del Cristo, la procesión del Cristo que viene de Oriente a Occidente y que se convierte en Severo Sarduy, en la misión de traer al autor, hacer posible su deseo de retornar a la Isla y ser enterrado junto a su musa Dolores Rondón, y hablar desenfadadamente con su público perdonándoles su olvido.

En cuanto a *Pájaros*…, me interesaba el ser isla, el ser isleño que no tiene raíces, que es como un pájaro, toda esa levedad. Me planteo la siguiente situación: si vamos a hablar de la isla de Cuba en *Pájaros*…, entonces tenemos que saber toda la condición psicofísica del ser que habita la Isla, cómo se manifiesta.

Trabajo con los autores con los que me identifico. Para *El Ciervo*… escogí, del cuento homónimo, el desacuerdo, la discusión eterna en la que cada cubano siempre quiere tener la razón; ese deseo perpetuo de dar la última palabra. Con esta propuesta quise traer esa profunda desunión del cubano que le costó la independencia en 1898. En tanto, la estructura de la obra guarda relación con «La isla en peso» de Virgilio Piñera, que empleé con la intención de evocar la mañana, la tarde y la noche insular. De modo que, sobre un tema, empiezo a leer varios autores, saber qué se dice al respecto. Por esta razón, para trabajar la insularidad estaba «La isla en peso», y para la noche, José Lezama Lima con «Noche insular: jardines invisibles», y Fernando Ortiz con *Entre cubanos*.

Si escogiera una obra de teatro ya estaría acotada de antemano y no tendría espacio suficiente para la indagación, la aventura. Quiero descubrir otras cosas. Puede que tome un texto dramático porque el tema u otro motivo me seduzcan, por ejemplo, en *Las ruinas circulares* indagué en la obra *Equus*, de Peter Shaffer porque me interesó el motivo ritual que está fuertemente tratado. Sin embargo, siempre recurro a un ensayo, a un poema, a una novela…; algo que acreciente la perspectiva del descubrimiento.

Luego en el *training*, al cual el actor ya trae propuestas que elaboró de antemano, se llega a un estado tal de disponibilidad no solo racional e intelectual que es una vivencia, porque no estamos desconectados de la realidad. Hay una lectura, y un encuentro psicofísico que no sabemos hacia dónde nos va a conducir; y esto es lo que más nos interesa, esa aventura, ese hallazgo. Por eso negamos mucho los

De donde son los cantantes, El Ciervo Encantado, 1999

FOTOS: MIGUEL ANGEL BAEZ

caminos conocidos. Si yo supiera ya lo que fuera a hacer, a encontrar, no me interesaría porque sería para mí una cosa muerta.

Para nosotros es más arriesgado hacer un teatro que no está escrito; que tienes que escribirlo con el cuerpo del actor; que tiene como fundamento textos de géneros y autores diferentes, y un teatro donde no vas a hacer un cuento. Es un teatro más difícil para nosotros y, sobre todo, para la lectura del público que pide historias claras con principio, clímax y final. Me preocupo porque haya varias lecturas; pero no un cuento propiamente dicho, no un orden cronológico en la narración.

En realidad *no se trata de lo mítico ni de lo religioso*.

La obra de arte para mí no es *Visiones…* ni *Pájaros…*; la obra para mí soy yo como artista y ser humano; es el desarrollo espiritual, intelectual y humano que alcance en mi vida. La obra fundamental en la que me empeño es la formación del actor no sólo en una habilidad física, sino en un cultivo de su propio ser, de su naturaleza, de su vida.

Formar a un artista es una tarea ardua y puede relacionarse con lo mítico y lo religioso, pero no es eso exactamente. Paso por ahí, pero no se trata de rezar o de decir la palabra OM; se trata del estudio del propio ser; de estar alerta de uno mismo cada instante. Se trata, en realidad, de estar vivo que es lo más difícil, la tarea más ardua del ser humano. Uno no puede dejarse llevar por la inercia, por la vida del autómata; y la vida, en tanto avasalladora, te arrastra a un estado de inconsciencia de ti mismo. Tampoco puedes dejarte atrapar por lo que se diga de ti, por la consideración ni el reconocimiento porque ahí corres el riesgo de detener tu desarrollo. Eso no quiere decir que no analice lo que se diga de uno, hay que saber cómo lo dicen, por qué lo dicen; pero uno tiene que descubrir y saber el camino donde está. De estar sobre el buen camino, tienes que redescubrirlo cada día. Eso es muy difícil, y así llevamos doce años.

Al leer *Equus* descubrí cómo se creaba el ritual en la obra de teatro; cómo se sacrifica el sentido elemental de un objeto para que alcance otro sentido, uno nuevo. Me interesó el ritual de *Equus* que manipula la locura como esa trascendencia a otro plano de la vida, y me di cuenta de que hacía falta en el entrenamiento acudir al ritual. El entrenamiento se hace y concibe como un ritual porque se asiste a una ceremonia. No se puede trabajar el cuerpo sin promoverle un estado de espíritu. Tienes que conectar tu cuerpo con el exterior, sentir cómo el viento te mueve el pelo. El calentamiento no debe ser físico solamente, sino que debe existir una conexión espiritual de la mente; y como eres un artista, de la sensibilidad. Se trata de una unidad entre cuerpo, mente y espíritu que implica un estado de entrega y armonía. No se puede llegar al teatro y contaminarlo todo con planos de la cotidianidad; hay que imantar el espacio. No se deben hacer las cosas sin ceremonia. Si posees una máscara tienes que envolverla, tratarla como algo mágico y sagrado, nunca exento de misterio.

Para venir *a lo que no sabes/ has de ir por donde no sabes*.

Gracias a que tuvimos que salir del Instituto Superior de Arte (ISA), hemos interactuado con otros espacios y públicos. Si bien nuestras últimas presentaciones han sido en el Centro Cultural Hispanoamericano –que es un lugar más apegado al edificio teatral clásico, aunque no preparado ni acostumbrado a la temporada teatral– lo que tenemos en disposición es intervenir en lugares que no sean propiamente teatrales, como ocurrió con las intervenciones realizadas en el Salón de Actos del ISA a propósito del debate de los intelectuales, o con el performance *Ausencia justificada* en la galería Servando Cabrera en conjunto con la exposición *Se fueron los ochenta* de Moisés Finalé.

También constituye un objetivo nuestro llevar la obra a este espectador nuevo, virgen. Nos interesa mucho interaccionar con un público diverso para medir la efectividad de nuestra obra. Con anterioridad no había tenido mucha respuesta por parte de este público pues en el ISA, debido a la distancia, solo contábamos con un espectador muy específico, que en su mayor parte eran estudiantes del centro o especialistas de teatro. Con los

FOTOS: PEPE MURRIETA

Visiones de la cubanosofía, El Ciervo Encantado, 2005

performances ha habido mucha sorpresa e interés. Para los receptores también ha sido importante porque han quedado impresionados con el trabajo actoral. No están acostumbrados a ver en los performances a gente preparada desde el punto de vista corporal. En el caso de las obras de teatro, hemos hecho pocas funciones a las cuales han ido conocidos, desconocidos y gente del mundo de la cultura que nos vio por primera vez con *Pájaros de la playa*. En el Centro Cultural Hispanoamericano la obra perdía atmósfera por las características del lugar, pero preferíamos ese sacrificio para ganar un público diverso con el cual nos interesa mucho dialogar.

***Trabajamos** a partir de una necesidad*.

Nosotros no trabajamos tomando como punto de partida los intereses superficiales de un público. Nos decimos: qué necesitamos indagar, descubrir. No pensamos si «la representación» puede gustarle o no a los espectadores; pensamos que si partimos de una necesidad esencial muy nuestra, vamos a encontrar personas que la compartan.

El público es muy diverso, hay una cantidad descomunal de tipos. Pero no trabajo para la totalidad; trabajo para ese receptor que tenga que ver con mi propia necesidad de conocimiento. Uno no tiene acceso a lo culto desde el primer contacto, hay que aprender; es como un entrenamiento del mismo modo en que lo hacemos nosotros, mis actores y yo.

Cuando el espectador se enfrenta por primera vez a un teatro como el nuestro, que lo respalda una profunda investigación, no tiene que acceder necesariamente de manera intelectual. El espectador puede recibir el espectáculo por distintas vías. Puede sentirse interpelado o agredido desde el punto de vista emocional, energético, intelectual y disfrutarlo o puede defenderse, porque no está acostumbrado, porque no sabe descifrar, desentrañar y entonces viene el rechazo. Todo el mundo no tiene el interés ni la necesidad de penetrar el universo de la cultura. Por su parte, quienes acceden lo hacen en ciertos niveles. Uno debe cultivarse para poder apreciar el arte, que en su gran mayoría no es explicativo, y cuando este arte se vuelve explicativo pierde el misterio, lo inefable. Nosotros descubrimos estos misterios hasta un punto porque hay otros que no se pueden descubrir, develar.

Trabajo de manera oblicua para el público. Ningún artista, así sea plástico o músico, cuando está creando piensa si lo que está haciendo es para trescientas personas o doscientas, a menos que esté haciendo algo por encargo. Incluso, cuando se montaba *Un elefante ocupa mucho espacio* no pensé si eran niños de tres años, si de seis a doce años, no estaba pensando si los niños de dos años iban a entender; lo estaba haciendo desde mi inocencia, desde mi infancia. Nunca puedo crear pensando en un resultado. A mí me preocupa el público porque es hacia él y por él mi trabajo; pero precisamente porque lo respeto, porque pienso que uno está cultivándolo, desarrollándolo, es un objetivo ético del grupo inducirle el deseo de descubrimiento.

***La misión** del hombre es precisamente «soplarle» sentido a la vida, imponérselo, forzar el sentido, ese es el único sentido*.

Para nosotros el tiempo pierde el sentido real para contener, apresar en un instante el pasado, el presente y el futuro. El concepto de espacio-tiempo real cotidiano se rompe; y se rompe para el público también a partir del trabajo de la energía que lo involucra. Aquí se experimenta con la intensidad; intensidad que no se halla en una obra donde hay tiempo para pensar, incluso, qué se va hacer después cuando se salga del teatro. Por ejemplo, en *Pájaros…* se empieza en un estado límite, un estado de delirio en el cual tú no puedes definir si antes estaban vivos o muertos. Ya desde *Las ruinas circulares* necesité romper con ese espacio-tiempo y crear un tiempo real, el tiempo de la creación. Pienso que uno debe crear su propio espacio-tiempo real. El verdadero sentido del tiempo. El tiempo cotidiano, es falso.

En *Visiones…*, el trabajo con la memoria crea una nueva noción del tiempo que no corresponde con una secuencia lógica; hay una compresión de instantes y espacios. En la memoria no existe el pasado, el presente y el futuro, sino que hay saltos. En *De donde son los cantantes* uno puede decir, se trata de una especie de delirio, una especie de sueño; pero tú no puedes pensar que es una especie de delirio porque como decía Borges en el ensayo «Las siete noches», tú sales del sueño y entras en otro sueño. ¿Cuál es la realidad? ¿Eres soñado por otra persona, por otro ser? Este es un código también en el que a mí me interesa trabajar: qué cosa es la realidad.

Nos interesa romper con que me gusta o no me gusta, simplemente no se puede decir eso. Cómo vas a decirlo, por ejemplo, con *Pájaros…* donde se trabajan niveles del desgarramiento, de la agonía. La gente no está acostumbrada a eso. La gente está acostumbrada a un guiño, a que le den un poco de angustia y un poco de divertimento. En *Pájaros…* hay una mordacidad pero no hay concesión posible. La vida es vida por la contradicción que encierra; y en *Pájaros…* está la contradicción todo el tiempo: esos seres enfermos del cuerpo están siendo

iluminados. Pienso que el ser humano es un ser enfermo porque está dividido, porque no tiene una unidad; y la enfermedad viene por el desbalance de esta unidad, por la desarmonía, la desarticulación. Por otra parte, desde el nacimiento, el cuerpo se enfrenta a un proceso degenerativo. También se es un enfermo porque la mente te induce a vivir determinados sentimientos como el odio, el rencor. Entonces, se hace necesaria la lucha por lograr la unidad, esa paz que se alcanza muy pocas veces en la vida, y que son esos pequeños instantes de salud.

Toda enfermedad hace al hombre sincero consigo mismo. Se teme a la muerte porque es difícil entenderla como un cambio hacia otro estado, como otro movimiento. Pero lo más terrible es tener una vida muerta. Los hombres enfermos, al borde de la muerte, perciben el tiempo de manera diferente, creo que en ese instante están mucho más vivos.

«***(…) Insisto*** *empero/ para que tenga sitio en los altares/ este mártir de arenas insulares*.»[4]

Quisiera aclarar que para nosotros «lo cubano» es la materia por excelencia, es nuestro pie forzado; por eso hemos ido una y otra vez con Sarduy que es inagotable. Rescato la dramaturgia del exilio porque con ello reconquisto valores de la cubanidad; porque hay en ellos artistas, escritores de un valor incuestionable. Restituimos la obra de cubanos que incluso están en el país y son desconocidos un poco de manera injusta, por ejemplo, Alfonso Bernal Del Riesgo quien estudió la cívica; o sea, cómo pensar la cívica desde el estudio de la cubanía para que no fuera una cívica importada de Europa. Del Riesgo es un psicólogo apenas conocido entre sus homólogos. También está Esteban Borrero Echeverría, Teniente Coronel del Ejército Libertador, poeta, científico, médico, padre de Juana Borrero –por ahí se le conoce un poco– pero, para mí, él es tan grande como Juana Borrero.

«***Qué es*** *la cubanidad en una palabra*.»[5]

La cubanidad es un poco inapresable porque cómo se define; cómo definir al ser cubano que es también muy cambiante. Determinado por el entra y sale de este país que es una isla. Un país que fue de inmigrantes, ahora de emigrantes. La Isla no está marcada sólo por el que llega, sino por ese que se va y regresa con nuevas costumbres.

En el grupo no podemos definir la cubanidad; pero sí estamos seguros de no ir por la parte de la autocomplacencia, por lo maravilloso que es el cubano; sino que tomamos un bisturí para investigar en lo profundo, lo horrible, lo terrible. Lo vemos como al decir de Heredia «en ti se anidan… la belleza del físico mundo y los horrores del mundo moral». Pienso que en esa lucha; en esa interacción contradictoria, que nos puede definir a lo largo de toda la memoria histórica de Cuba, se distingue un poco ese ser cubano. Entonces, en esa lucha de belleza y horror podemos tratar de apresar en qué consiste. Están los valores maravillosos que se pueden encontrar en un personaje como Martí que nos representa como cubanos;

Pájaros de la playa, El Ciervo Encantado, 2001

porque él vivió todo: la cárcel, el exilio, la agonía, la lucha por la independencia de Cuba. Vivió el sacrificio conociendo «la ingratitud de los hombres». El cubano es también un poco de ese sacrificio a pesar de la ingratitud.

El Ciervo… tiene el compromiso con lo cubano de no indagar en lo folclórico ni en la mulata hermosa y sandunguera, ni de hablar de la potencialidad sexual, ni de que somos los mejores bailadores. La cubanidad no es esta envoltura. No es solo la rumba y el guaguancó, sino mucha frustración, epifanía, gloria y desastre.

La cubanidad también es muy riesgosa. Por ejemplo, hablar de Martí es muy arriesgado porque pienso que, en estos momentos, está bastante vacío de sentido; está muy mencionado, muy manipulado. Está al lado del pan duro y del pan suave; en los rincones más increíbles; y a su vez, él es el ser cubano. Para hablar de Martí en *Visiones*… lo mejor fue que estuviera en silencio. Recuperar, rescatar a Martí fue para nosotros un reto muy peligroso porque se corría el riesgo del ridículo, de que el actor se exhiba haciendo un personaje como Martí. Si se quiere saber del ser cubano hay que re-investigar a Martí.

En *Visiones*… también están todos esos seres; todos estos artistas que no existen socialmente, que están como olvidados. Es como rescatar un mérito oculto de lo cubano; o sea, lo que no se ve de lo cubano. Pienso que ahí es donde pueda estar lo verdaderamente cubano. Hay que trabajar como un arqueólogo, indagar en lo más oculto, en lo que no se ve a simple vista, lo que no se muestra. No es fácil. Eso es lo que hemos tratado de hacer.

«***El saber*** *no avanza obteniendo respuestas, sino, paradójicamente, añadiendo nuevas preguntas…*»

FOTOS: CORTESÍA DE EL CIERVO ENCANTADO

Actores de El Ciervo Encantado durante un taller impartido por Nelda Castillo

Todo se complica cuando el diseñador, el músico… no están desde el inicio, desde la génesis del proceso. Su método por lo general es el siguiente: van a un ensayo y luego te llevan una propuesta; y es ahí cuando comienzan a yuxtaponerse los elementos; no quedan dentro del proceso, no van con la génesis. Por lo regular, los diseñadores, los músicos… no están en la primera propuesta; o no saben en qué sentido se dirige el lenguaje ni la necesidad del actor, ni del director; no saben, en fin, qué es lo que está pasando; sino ocurre que los escenógrafos y diseñadores vienen con una propuesta que, en ocasiones, es un obstáculo para el actor.

Por lo general, hago una sugerencia de base y todo lo demás se va erigiendo a partir de la necesidad del actor. En ocasiones digo, quiero esto así. Por otra parte, tengo la suerte de tener mis propias luces lo que da la posibilidad a los actores de proponer una iluminación durante el proceso de montaje. A veces, en esta propuesta del actor veo otra cosa, y puede variar. En la medida que el actor va accediendo al arquetipo, al personaje; el montaje va accediendo al vestuario, a las luces, la escenografía, la música. Una vez, el actor propuso una piñata de cumpleaños; en aquello de estar con los brazos abiertos esperando a ver qué cae de esa piñata vi a la virgen, y nació la Reina de *Visiones*… Dije, aquí voy a poner una virgen como una piñata.

Lo importante de la experimentación no es lo que se obtiene de inmediato; que es, muchas veces, con lo que la gente se queda. No, eso primero que surge es expresión de superficie, de a flor de piel; y si te quedas con eso, te vas con los lugares comunes. Por ejemplo, para el vestuario de la Ciudad, la actriz propuso un traje de novia; luego se terminó con un traje de novia pero harapiento como La Habana, como esta Habana destruida, y a pesar de los harapos, hermosa.

Cuando llega alguien ajeno al proceso contamina la atmósfera con la vulgaridad. Lo importante es tratar de no depender de los demás. Es muy difícil, pero en el trajín de todos los días uno aprende a hacerlo todo, y eso es más rico, más importante.

Cuestiones del inquisidor

Respecto al reciente debate intelectual.

Fue muy interesante al principio cuando la situación se dio al nivel de email. Había un fresco. Se dijeron cosas que eran necesarias decirlas, y que no habían tenido un momento oportuno. Hubo un desbordamiento de una gran urgencia por el debate; por crear una zona para que la gente expusiera y discutiera los problemas. Después se convirtió en algo muy formal. No se hizo a través de los medios de comunicación masiva, sino se realizó a puerta cerrada en lugares muy limitados. Tampoco se trataba de traer solamente a la polémica el Quinquenio Gris, sino la actualidad; y se dijo que no era el momento debido a la situación que estaba atravesando el país. Quedó reducida la discusión entre gente que no tenía qué debatir. El sentido del otro se perdió cuando todo se condensó en la polémica entre «los mismos de siempre». Se trataba de que la Nación entrara en debate, y no ocurrió así. Nosotros empezamos a intervenir en las conferencias desde nuestro punto de vista; desde unos personajes que entraron al debate con una necesidad concreta porque ellos saben que allí dentro hay gente que le puede resolver su problema.

Fuera de esta polémica, hicimos un performance en la exposición del artista plástico Moisés Finalé: *Se fueron los ochenta*. Planteamos algo muy preciso, y es que de los cincuenta y tantos artistas plásticos que representaban el movimiento de los ochenta solo están aquí unos pocos. Se fueron los ochenta porque la gente que hicieron los ochenta tampoco está. Para mí esto es desconcertante, y monstruoso; llama a una reflexión urgente. Había una necesidad gráfica de poner, con conciencia, ante los ojos de la gente los nombres de los ausentes y decir, aquí hay una lista de personas que ya no están. Nos preguntamos, ¿qué podemos decir ahora de los ochenta que ya pasaron? La respuesta fue: ahora quiero decir que ninguno de los creadores de los ochenta está aquí.

Hago esta historia porque es la misma situación del Quinquenio. Uno se dice: qué ha pasado con el Quinquenio; pero la verdadera cuestión es, ¿qué está pasando ahora? Como con los ochenta, muchos de los artistas acosados durante aquellos años se han ido. El debate quedó en una discusión bizantina e intrascendente porque no existe reflexión real del problema, y por tanto, no hay solución. Es una cosa aplazada que tuvo un estallido pero que continúa aplazada. Se va dilatando esa elemental discusión. Cada día las discusiones son más formales y más distantes al extremo de que la gente no se interesa por lo que se está diciendo.

Pensamos en algo que tuviera que ver desde el punto de vista artístico, social y cívico; entonces, llegó Enriqueta al debate intelectual. Ella es una pianista acompañante que vive también del café, la pasta de dientes, de los cigarros que vende ahí mismo en la escuela; y como esa reunión es de intelectuales, ella lleva libros de interés pero difíciles de adquirir. Enriqueta tiene una suerte de virtud: la capacidad de adaptabilidad, o camuflaje; y nosotros quisimos mostrar el enmascaramiento de este personaje, por eso ella trae máscara. También llevamos a Cubita que es una marginal, una que busca en la basura. Ella viste un traje hecho con envases de productos cubanos a los cuales no tiene acceso porque la moneda para la adquisición es el cuc y no la nacional. Cubita pide algo muy específico, una permuta de moneda de pago; ofrece su salario pero pide a cambio, al menos, un cincuenta por ciento del mismo en cuc. Este personaje no quiere oír hablar de nada porque lo que necesita es esta permuta para resolver sus problemas, para alimentar a sus hijos; ella dice, no hablen más de que la ciudad se está cayendo cuando hay un problema tan básico que es que no puedo vivir de mi salario. Esto habla un poco del absurdo de la reunión. Es un encuentro en el que se trataron cosas que sí son importantes, pero lo más importante está a años luz de eso. Cuando se trata de cómo tú te buscas la vida, cómo alimentas a tus hijos, a tu familia; se vuelve incongruente ponerse hablar de que esta no debe ser la disposición arquitectónica de la ciudad.

Al margen, nota del inquisidor o Epílogo

Desde su fundación, con sede en una de las cúpulas del Instituto Superior de Arte, El Ciervo Encantado ha ocupado un espacio esencial en la formación de los artistas del centro universitario. Hoy, fuera de su recinto –pero por suerte y gracias a Dios esto va a cambiar–, emprenden un nuevo camino que, sin duda, enriquecerá las bases de sus investigaciones. Recientemente, a la extensa lista de reconocimientos se sumaron el Gran Prix de Puesta en Escena, y el premio por la mejor actuación femenina a Lorelis Amores en el Festival Internacional de las Artes Escénicas de Mount Laurier-Québec.

Que me perdonen, y que el lector no vea en traer a Sarduy hasta estas páginas pretensiones ambiciosas, sino un humilde homenaje; además, este divino ángel de la jiribilla suele aparecer, entrometerse y quiso así hablar con la Maestra de temas que les son muy amenos, sobre el cuerpo y el ritual en los procesos de creación, sobre qué es Cuba.

Notas

1 «La frontera borrosa entre las artes. Un coloquio a propósito de El Ciervo Encantado», en *Cúpulas*, La Habana, n.17-18.

2 Torres Fierro, Danubio: «Severo Sarduy: lluvia fresca bajo el flamboyán», en Severo Sarduy: *Obras completas*, ALLCA XX, 1999. El autor cubano Severo Sarduy se valía del cuerpo para rescatar, invocar sus memorias del país natal y otras experiencias. Sobre su visión del cuerpo, y lo que este ha devenido tanto en Oriente como en Occidente propongo: «El Cristo de la rue Jacob» y «Severo Sarduy», por Emir Rodríguez Monegal, ambas en *op.cit.*

3 Castillo, Nelda: *Pájaros de la playa*, en *tablas* 3/04. Además, está publicado *De donde son los cantantes* en *Conjunto* 119.

4 Sarduy, Severo: «Pido la canonización de Virgilio Piñera», del cuaderno «Un testigo fugaz y disfrazado», en *op.cit.* Dedicó; o al menos a lo largo de su obra se pueden encontrar varios homenajes a diferentes artistas cubanos; de algunos de ellos también es deudora la Maestra Nelda Castillo. Pudieran leerse: «Papaya» del cuaderno «Un testigo perenne y disfrazado»; o las notas a la carta que le escribiera Lezama Lima con motivo de su invitación a París para la salida de *Paradiso*, en «El Cristo de la rue Jacob», en *op.cit.*

5 Rodríguez Monegal, Emir: «Severo Sarduy», en op.cit. Esta es una cuestión que inquietó a Sarduy, y la búsqueda de una respuesta marcaron gran parte de su obra. Me cautivaron algunas de las opiniones suyas expresas en las notas a la carta de Lezama Lima –ya citada– y la entrevista que le hiciera Danubio Torres Fierro. Los lazos que lo emparentan con creadores como Martí y Lezama –y el valor que a ellos concede en el núcleo del ser cubano y la cubanidad– ha sido una de las causas por la que Sarduy vino a dialogar con la Maestra. Noto importantes vasos comunicantes tanto en el nivel temático como espiritual en la relación Nelda-Sarduy-Lezama-Martí.

Magdalena Sin Fronteras

ILUSTRACIONES: R8

Lo que le pasó a la **cantante de baladas**

José Milián

tablas **Libreto 80**

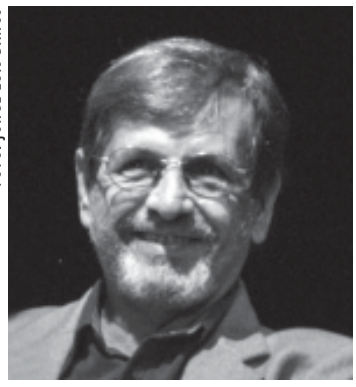


FOTO: JORGE LUIS BAÑOS

José Milián (Matanzas, 1946)

Actor, dramaturgo y director artístico. Escribe su primera pieza, *Vade Retro*, en 1961, a los catorce años. Ingresa en la Escuela de Instructores de Arte y luego en el Seminario de Dramaturgia del Teatro Nacional (1961-1964). Tiene en su haber como escritor más de cincuenta obras, entre textos dramáticos, revistas musicales y guiones de espectáculos artísticos. De ello se destacan: *Macbeth vino montado en burro* (1965), *La reina de Bachiche* (1966), *Otra vez Jehová con el cuento de Sodoma* (1967), *La toma de La Habana por los ingleses* (1968), *Juana de Belciel* (1970), *Para matar a Carmen* (1989), *Sibila, mi amor* (1991), *Las mariposas saltan al vacío* (1993) y *Si vas a comer, espera por Virgilio* (1997). En los ochenta se desempeñó como director artístico del Teatro Musical de La Habana. En la actualidad es el director general del Pequeño Teatro de La Habana. Ha obtenido durante su carrera artística los siguientes reconocimientos: mención del Premio Casa de las Américas (1967, 1969, 1971), La Edad de Oro (1979 y 1980), Premio de Dramaturgia de la UNEAC (1985).

Fue distinguido con el Premio Nacional de Teatro en enero de 2008. *Lo que le pasó a la cantante de baladas*, escrita en 2003, se estrenó en la Sala Llauradó en mayo de 2005.

Balada teatral de **Milián**

Eberto García Abreu

LAS CONTINGENCIAS CASI SIEMPRE DECIDEN el rumbo de los estrenos y las publicaciones al condicionar la recepción de las obras. La vida teatral de José Milián tiene múltiples avatares de coincidencias o desencuentros en el camino entre los espectadores y sus creaciones dramatúrgicas y escénicas. La obra que ahora presento, no escapa de ese sino, más bien lo confirma, aunque sea de otra manera. *Lo que le pasó a la cantante de baladas*, escrita en 2003, llegó al escenario de la Sala Llauradó del Vedado habanero en mayo de 2005. Tres años después, el texto sale a la luz en las páginas de *tablas*, como justa constancia del tributo que hacemos a Milián por recibir, también este año 2008, el Premio Nacional de Teatro.

Si me pidieran hacer recomendaciones para un tomo del teatro de cámara del matancero José Milián, no dudaría en colocar esta obra en el libro. Paradójicamente a lo que pudiera suponer el universo del espectáculo, aludido en la obra en un primer plano de referencias, el texto se desprende de las luces y el brillo de la pista, convirtiendo a un desvencijado parque de diversiones en escenario del diálogo forzado entre Olimpia y Olimpo, personajes centrales del entramado de evocaciones y encontronazos articulados en la fábula.

Sin mayores artificios que un diálogo descarnado y directo; en un acto único, durante la ejecución de once movimientos simuladores de cuadros interdependientes, Olimpia es increpada por su hermano Olimpo para que renuncie a sus pretensiones de volver a cantar a su público en la Isla. El enfrentamiento tiene lugar en algún lugar del exilio enorme que viven los hermanos en territorio de La Florida, muy cerca del mismo mar que se siente en las costas de Cuba. Mas la renuncia a esta ilusión es solo un pretexto, o un juego dramatúrgico que el autor utiliza para desmembrar, desde una perspectiva original y sincera, otras caras del exilio cubano, de la familia y, especialmente, de esa otra familia profesional de la cual formamos parte los creadores teatrales: el gremio del espectáculo.

Milián quiere mostrar el cruce de fabulaciones y temáticas recurrentes en su teatro, y en el teatro cubano contemporáneo, particularmente, al poner en acción los desechos de una familia atravesada por las migraciones y por la invariante rearticulación de la memoria y las inefables aprensiones de la realidad. Todo ello acontece mediante la disputa de los hermanos emigrantes, asechados por otros seres fracasados que no son más que sus posibles reencarnaciones. Los hermanos y los pordioseros pueden ser los mismos entes en circunstancias análogas, al tiempo que exponen el carácter cíclico de los hechos planteados y de la estructura dramatúrgica seleccionada, a partir de evidentes asimilaciones brechtianas. Se trata, al cabo, de un juego de añadidos de imágenes en una cadena recurrente de espejos que desfiguran el rostro, pero revelan el alma de los personajes y sus problemáticas.

El parque de caballitos con sus opacidades, con sus vestigios de bulliciosos momentos pasados, ahora convertidos en huellas herrumbrosas de antiguas alegrías, da el tono para el encuentro entre los hermanos y los pordioseros omnipresentes. Desde el entorno de la acción, el autor nos advierte de la crudeza, la aridez y la amargura de los hechos que han de acontecer.

El susurro redundante de la brisa, el golpe de los viejos aparatos abandonados, más los trozos de carteles patinados por el olvido, restos de lo que otrora fue otro glamoroso escenario de placeres, ubican la atmósfera general en la cual se han de enfrentar los ideales, ilusiones, frustraciones y

desengaños de los personajes. El parque de diversiones en desuso, es un muro contundente para rechazar falsas imágenes de la realidad. Así actúa el espacio como un primer estímulo para el conflicto, a veces soterrado, y otras deliberadamente expuesto, no solo entre los personajes, sino entre sus añoranzas y las contingencias que los obligan a poner rumbo a sus actos.

El espacio grande, atrapado solo en uno de sus pedazos más ruinosos, permite al mismo tiempo la superposición de planos narrativos y de acción, al favorecer la convivencia entre las imágenes inmediatas de Olimpia y Olimpo, los hermanos que intentan esclarecer sus decisiones y urgencias, mientras las figuras de dos pordioseros los secundan, los duplican o los hacen ver, cual espectros o esperpénticas visiones proyectadas en una temporalidad superadora del aquí y el ahora que los consume. En ese trozo de parque, la intimidad de las confesiones desgarradas y la necesaria proximidad de los cuerpos, para decir lo que no se quiere y escuchar las sentencias verdaderas de lo que ya no puede posponerse, se convierten en elementos que encierran a la fábula en férreos bloques. Contra ellos han de chocar los excesos de sentimientos, emociones y las variaciones sobre la conciencia melodramática de la realidad que se nos presenta, desvirtuada ella misma por los desprendimientos de la memoria fragmentaria expuesta por los personajes.

La acción interrumpida cuando las emociones parecen llegar a su punto más alto o cuando las confesiones agotan la continuidad de los acontecimientos, marca el carácter cuestionador del interrogatorio teatral presentado por Milián. Los personajes «reales» y sus reencarnaciones expresionistas, se parapetan en las palabras para hacer del verbo un contradictorio mecanismo de ocultamientos y revelaciones indeseadas. La palabra construye y define el acontecer, como casi siempre en las creaciones del autor.

De parlamento en parlamento, la acción crece mediante giros cerrados. No hay grandes cambios, ni definiciones radicales, ni alteraciones en los puntos de vista o apresuradas soluciones a las mutilaciones que el exilio, como verdadero problema, acarrea para todos los personajes citados en el parque, cual metáfora del carrusel de la mala fortuna. El discurso dramatúrgico y espectacular se levantan a la altura humana de sus personajes, prefijados para una mujer aferrada a su pasado de glorias fugaces. De sus baladas, boleros y otras tonadas de alcance menor, pero intenso, viene el carácter cercano del texto y la complejidad de su orquestación consecuente. De ahí el aliento a propuesta de cámara, a inmediatez, a proximidad que elude la parálisis registrada por los personajes de esta historia de luces, exilios, soledades, renuncias, desesperanzas.

Hacer sin entender el por qué de los hechos, y permanecer sin esperar ningún cambio radical, parece ser el destino de Olimpia, Olimpo y los pordioseros. Desde su exilio, desde su distancia de las circunstancias actuales, los personajes de *Lo que le pasó a la cantante de baladas*, se conectan con otros muchos caracteres de la saga de Beckett, Giradeaux, Piñera, Ionesco, Brecht y Sanchis Sinisterra, por no referir las distintas edades creativas del propio Milián. Hay coherencia en ese camino de interrogantes sobre el devenir de la historia en la que se insertan las ficciones teatrales, pues el autor, director y actor que habitan en Milián, ofrecen a las tablas y a las páginas, personajes identificables, en primera instancia, por la trascendencia humana de los conflictos que protagonizan, más allá de la atmósfera en la que suelen aparecer inmersos.

Más que influencias, aportaciones o intercambios, la dramaturgia de Milián asume la confluencia de procederes discursivos y estilísticos como natural condición de identidad. Si miramos a trasluz, las fábulas y los personajes de Pepe Milián, proyectan sus sombras hacia arquetipos teatrales y humanos nacidos en latitudes bien distintas y en momentos igualmente diversos. Cruzar la línea divisoria, permanentemente, ya sea por sus actos, por sus palabras o por su presencia reveladora de intenciones y certezas, siempre abiertas a la voluntad del cambio; en ese ejercicio de fe y crecimiento, el teatro de Milián hace presentes los ecos de las vanguardias, reajustadas a los vaivenes de los nuevos tiempos.

Si Olimpia, a pesar de las irrefutables verdades que su condición revela, no llega nunca a aceptar su derrota, es porque no quiere el autor ubicarla definitivamente en el claustro del olvido. Sus sinrazones, son las mismas compartidas por los habitantes de las múltiples y distantes orillas de nuestra Isla, en la que dividimos el exilio como el pan de cada día. Exilio, teatro, público y país se reinventan en el discurso dinámico de Milián desde los primero años de su obra y llegan hasta este conjunto de *movimientos dramáticos* con el mismo ímpetu de quien, aparentemente, escribe por vez primera una escena. Su maestría está sumergida en el latir y el decir de sus congéneres: los personajes, y en la capacidad de trascendencia, de mutaciones y reajustes que ellos develan, como coraza protectora ante la mirada urgente de los nuevos espectadores.

Leer este texto, después de verlo en el escenario, me resulta una extraña paradoja. Creí que el primer encuentro con la obra agotaría sus repercusiones. Mas no ha sido así. La dimensión cotidiana de este texto, su apacible construcción dramatúrgica y sus concretizaciones escénicas, me hicieron pensar que la impronta emocional derivada de las amargas circunstancias de Olimpia, Olimpo y los pordioseros, sería el centro de interés analítico y reflexivo del texto. Sin embargo, la familia desestructurada desde mucho antes de la emigración, y el exilio como condición probable para cualquiera de nosotros, en cualquier momento o circunstancia, son ejes temáticos que iluminan de un modo más imperecedero el interrogatorio absurdo fabulado por Milián.

Obra de quietud intensa, *Lo que le pasó a la cantante de baladas*, no rutila aislada en el firmamento del teatro de Milián, lo cual indica su presencia vital, diferenciadora y abierta en la dramaturgia cubana de hoy día. Síntesis de estrategias creadoras y dominios estilísticos que favorecen la riqueza genérica del discurso dramático, situado en el camino anchuroso de la farsa, el drama y el melodrama, esta obra nos llega cargada de reclamos alcanzables por los actores en el escenario. Personajes y diálogos, junto a los actos imprescindibles, nos revelan la comprometida teatralidad del texto y su innegable cercanía con la escena. Desde allí, como desde las cuartillas teatrales que siguen, *Lo que le pasó a la cantante de baladas* y el teatro de Milián, perduran.

Lo que le pasó a la cantante de baladas
José Milián

Personajes
OLIMPIA
OLIMPO
PORDIOSERA
PORDIOSERO

Primer movimiento

Atmósfera un tanto desolada. Parque infantil con un visible deterioro. Caballitos de madera mutilados y con pocos colores. Entran súbitamente una mujer y un hombre.

OLIMPO. Supongo que no vas a decir toda la verdad.
OLIMPIA. ¿Y por qué no?
OLIMPO. No creo que tengas el coraje. ¿Vas a decirlo todo? ¿Todo lo que pasó desde que llegaste aquí?
OLIMPIA. ¿Sólo quiero saber si me vas a ayudar?
OLIMPO. En Cuba triunfaste sin enseñar los muslos. Y ni así tuviste éxito. ¿Vas a contar eso?
OLIMPIA. ¿No me vas a ayudar?
OLIMPO. Claro que te voy a ayudar. Te voy a quitar esa estúpida idea de la cabeza.
OLIMPIA. *(Como si no le diera importancia.)* ¿Por qué me trajiste aquí? Este lugar es lúgubre. Estos caballitos minusválidos... dan pena.
OLIMPO. Porque este es un lugar bueno para pensar. Y así te vas haciendo la idea de lo que vas a encontrar.
OLIMPIA. Como siempre, exageras.
OLIMPO. Ya tendrás tiempo de comprobarlo.
OLIMPIA. ¿Entonces estás de acuerdo?
OLIMPO. Claro que no, no tiene sentido.
OLIMPIA. Para mí sí. Y sé por dónde vienes. Está aquí. ¿Comprendes? Todavía siento que soy parte de eso.

Olimpo. Pero ya es tiempo de dejarlo en el camino.
Olimpia. ¡Ah, no! *(Pausa.)* ¿Seguro que estamos solos aquí?
Olimpo. ¿Viste este caballito sin ojos?
Olimpia. Tuve una sensación… Me pareció. *(Se pasea intranquila.)* Fue algo... *(Canta.)*

El son se fue de Cuba
llorando de tristeza
se ha ido el manisero
y también la bayamesa...
Olimpo. Eso no podrías cantarlo allá.
Olimpia. Pero es exagerado.
Olimpo. ¿Por qué no lo crees?
Olimpia. ¡Ay, por favor! ¿Me vas a decir, que después de cuarenta años, los que se quedaron no cantan?
Olimpo. Si cantan, cantan La INTERNACIONAL.
Olimpia. ¿Para bailar?
Olimpo. En los actos políticos. ¿Por qué no borras todo de una vez?
Olimpia. Ni tú puedes hacer eso.
Olimpo. Se puede.
Olimpia. A mí no me engañas.
Olimpo. Mira, desde que puse un pie aquí, en el desarrollo, te digo... que allá no se me perdió nada. Ni el azul, ni el verde. Ni siquiera recuerdos. Allá no se me perdió nada.

Olimpia. Pero yo no he dicho que se me haya perdido algo. El problema es que estoy como incompleta.
Olimpo. Desajustes del exilio. Locura transitoria. Nostalgia climática. Mejor pasas la página.
Olimpia. Llévame a casa. Presiento que hay alguien escuchando en este lugar.
Olimpo. ¿Alguien del Comité?
Olimpia. Estoy hablando en serio. ¡Escucha!

Hacen silencio.

Olimpo. Nada. No escucho nada.
Olimpia. Es como si alguien se estuviera devorando al mundo. Puedo escucharlo.

Silencio.

Segundo movimiento

Cambio de atmósfera.

Olimpo. La pena que me hiciste pasar en ese dichoso centro comercial...
Olimpia. Pero es que yo tengo una imagen. Debo hacerles creer que voy a comprar.
Olimpo. ¡No hay que exagerar! Te probaste cinco vestidos. Y para colmo, los dejaste separados. ¿Qué dirás cuando pase el tiempo y no vayas a buscarlos? Porque no puedes ir a buscarlos.
Olimpia. ¿Quieres que vaya por ahí pregonando que soy una artista en bancarrota?
Olimpo. Pero eres una artista en bancarrota.
Olimpia. ¡Ay...! Cuando yo lo digo suena distinto. Esa forma tuya me hiere los oídos.
Olimpo. Y aunque pudieras comprarlos... nunca los usarías.
Olimpia. Pero ellos son felices pensando que yo voy a comprarlos. Que visité sus tiendas, que los separé. ¡No me atormentes! Y en un final podría usarlos para mi concierto en La Habana.
Olimpo. Tú no darás ese concierto. No voy a permitir que hagas el ridículo.
Olimpia. ¿Por qué? ¿Por qué el ridículo? ¿Porque me olvidaron? Eso fue lo que me dijiste una vez.
Olimpo. No sé si te olvidaron.
Olimpia. ¿Me olvidaron? Dime la verdad.
Olimpo. Es que han pasado muchos años.
Olimpia. Pero yo no los he olvidado. ¿Cómo van a olvidarme a mí?
Olimpo. ¿Y yo cómo voy a saberlo?
Olimpia. El día que llegué aquí, me esperaban en la rampita esa del aeropuerto. Yo venía impulsada mirando las paredes, los cristales, sintiendo los olores... Era la primera vez que veía el capitalismo de cerca... y de pronto, aquella multitud delante de mí, con flores. Hubo un instante, me pareció que un silencio, creo que para reconocerme. Fue tan breve, pero tuve tiempo de sentirme ridícula, pobre y mal vestida. Tuve ganas de soltar los bultos y salir corriendo.

Pero entonces se hizo el milagro, empezaron a gritar mi nombre y a aplaudir. ¡Me saltaron las lágrimas! Los de acá no me habían olvidado... ¿Cómo van a olvidarme los de allá?

OLIMPO. ¿Quién venía detrás de ti?

OLIMPIA. ¿Qué estás insinuando?

OLIMPO. La mayoría de los que hacen ese recibimiento son familiares.

OLIMPIA. ¡Pero gritaban mi nombre! ¡No pude imaginarme eso!

OLIMPO. ¿Y por qué no llenaron el teatro en tu concierto?

OLIMPIA. Pero el teatro estaba lleno.

OLIMPO. De nostalgias. No te engañes, Olimpia. El tiempo pasa.

OLIMPIA. El teatro estaba lleno. Yo lo vi.

OLIMPO. La mayoría de tus amigos compraron las entradas.

OLIMPIA. *(Dando un salto.)* ¡No me digas que no lo sentiste!

OLIMPO. No he sentido nada.

OLIMPIA. Este lugar es muy peligroso. Hay alguien aquí. Vámonos.

OLIMPO. No hay nadie.

OLIMPIA. ¿Se puede saber qué estamos haciendo aquí? ¿Por qué no regresamos?

OLIMPO. Convencerte.

OLIMPIA. ¿Por qué aquí?

OLIMPO. Este es un lugar bueno para reflexionar. Es como la nada. No existe. No es importante. Es bueno para sacarse toda esa porquería que tienes en la cabeza. ¡Un invento! ¡Un invento de nosotros los cubanos! ¿No recuerdas aquella obrita que vimos en los años setenta en aquella salita del Vedado?

OLIMPIA. ¿Cómo puede alguien vivir sin sueños?

OLIMPO. ¿Qué no tengo sueños? ¿Y todo lo que he hecho aquí?

OLIMPIA. Le llamas sueño a convertir la ropavieja en el plato nacional de Cuba.

OLIMPO. Y además un sueño exitoso. Hasta aquí vienen los ecuatorianos a comerlo. ¡Y los mexicanos! ¡De todas partes!

OLIMPIA. Te estoy hablando de sueños. Eso es oportunismo político. Pensar que la ropavieja es un sueño realizado es una de tus barbaridades.

OLIMPO. Durante mucho tiempo me estuve preparando para esto. ¡Mi colección completa de música clásica! Aquellas placas que compré en la calle Infanta, después en la Casa de la Cultura Checa. Las que mis amigos me regalaban el día de mi cumpleaños. Casi toda la vida coleccionándolas. Creí que no podría vivir sin ellas. ¡Y pude!

OLIMPIA. Aquí podrías hacer lo mismo.

OLIMPO. Pero ya no me interesa coleccionarlos. ¿Y sabes por qué? Porque no tienen el mismo significado. Allá disfrutaba de esas tertulias, y sobre todo, de mis pedantes disertaciones sobre óperas. Tengo de todo, pero no colecciono nada. Ni siquiera hago tertulias.

OLIMPIA. Es lo que yo digo, te falta soñar un poco.

OLIMPO. Tuve que pagar un precio muy caro por mis sueños, pero ya estoy aquí.

OLIMPIA. Yo no los llamaría así.

OLIMPO. De todos modos, no voy a permitir que cometas ese error. Cualquier cosa es preferible menos claudicar.

Ella lo mira, no está segura de haberlo comprendido.

Tercer movimiento

Cambio de atmósfera.

OLIMPIA. Era muy triste saber que una tenía talento y sin embargo, otras pasaban a primera línea. A veces por suerte y otras... Porque eran ayudadas. Y mientras, una esperando que la reconocieran. ¡Seré tan mediocre en realidad! ¿Es que nunca voy a ser alguien? Claro, mucho menos en ese pueblucho. ¡Nuevitas! Si no me apuraba, me iba a poner viejita esperando. Fíjate que Benny Moré le cantó canciones a casi todos los pueblos de la Isla, menos a Nuevitas. ¡Porque yo sería una guajirita, pero honesta! Yo quería triunfar por mi talento, no como esa descarada que desfiló conmigo en una marcha combatiente y al otro día se fue por el Mariel. ¿No será que el mundo está involucionando? Yo nunca mentí, siempre fui honesta. Estamos viviendo en el siglo XXI y fíjate... con los recuerdos divididos, con la vida partida en dos, con los sentimientos en dos partes.

OLIMPO. Pensar en esas cosas no te ayuda.

OLIMPIA. Nuevitas nunca reconoció mi talento. Y de pronto, descubro la civilización, el mundo. Al principio ni sabía echarle la mantequilla al pan, sin cuchillo. Ni abrir las botellitas de malta sin abridor. ¡Y me volvía loca con esas pilas de cristal redondas, sin saber poner el agua fría o caliente! ¡Por poco muero infartada frente a una pizza de Peperonny! En fin, a cada paso que daba, asesinaba a la guajirita de Nuevitas. Entonces fue naciendo esta, la que soy ahora. La Estrella de la Balada. Tuve la oportunidad de comer en un restauran llamado New York, New York y nada menos que junto a Bette Davis, me tomé unas copas con Mel Gibson y hasta Luis Miguel me saludó, mientras me tomaba una crema aurora.

OLIMPO. ¿Te estás drogando?

OLIMPIA. Una vez caminé por el Hotel Intercontinental, allí estaba hospedada Sarita Montiel, yo sé que ella es hipócrita conmigo, claro, como yo soy una artista latina. Y pensar que allá en la Isla yo tenía casi todas sus canciones. Pienso de todos modos, que a pesar de sus grandes tetas ella es una gran artista. No importa que me discrimine por latina.

OLIMPO. ¡Te estás drogando!

OLIMPIA. Claro que no. *(Pausa.)* ¿Qué lugar es este?

OLIMPO. ¿Y eso qué importa?

OLIMPIA. Puedo oír el mar. ¿Está cerca del mar?

OLIMPO. Creo que sí.

OLIMPIA. ¡Le zumba la trabilla! Ni sabes a dónde me has traído.

OLIMPO. ¡Qué más da!

OLIMPIA. ¿Nunca te has parado así, frente al mar y te has dado cuenta de lo cerca que estamos?

Olimpo. La verdad es que no me hace mucha gracia.
Olimpia. Parece que si gritas te van a oír del otro lado. ¡Increíble! ¡Huele! Te parece que estás oliendo el aire del malecón habanero.
Olimpo. Ya, Olimpia, no seas tan primitiva. ¿Y todavía dices que Sarita Montiel te trató con hipocresía? No puedes evitarlo, eso del malecón es sensiblero y ridículo.
Olimpia. ¿Ridículo? ¿Por qué nací en Nuevitas? ¿Y tú dónde naciste? Yo siempre he estado en la vanguardia de todo. ¿Te acuerdas de cuando usar minifaldas era un pecado? Hasta los maestros daban charlas en las escuelas y mandaban a las alumnas a bajarse las faldas. Pues yo me aventuré por las intrincadas callecitas de la Habana Vieja con una minifalda de piel negra y mis medias tejidas. La gente se asomaba a los balcones para gritarme horrores. Pero yo como si nada. En mi papel de mártir de las innovaciones. Y les di una buena lección. Total, ahora se las pone cualquiera. Pero siempre he sido revolucionaria.
Olimpo. ¡Eso no quiero oírlo ni en broma!
Olimpia. ¡Qué lugar tan feo! *(Pausa.)* ¿Óiste eso? Hay alguien aquí. Ahora no me vayas a decir que estoy loca... ¡Porque tú tienes que haberlo oído!
Olimpo. No hay nadie aquí.
Olimpia. ¿Por qué siempre me llevas la contraria? ¿Por qué siempre lo sabes todo y yo no?
Olimpo. Porque quieres irte de aquí y estás inventando un motivo.
Olimpia. Creo que es un mal de familia, estás hablando como Manuel. Yo detesto los chícharos, él los adoraba. Es increíble que alguien pueda adorar los chícharos. Pero según Manuel, eran buenos para los que hacen pesas. Mayito, por el contrario, era como yo. Los detestaba. Me ayudaba con mi vestuario. Me maquillaba. Me esperaba hasta que terminara el *show*...
Olimpo. Pero se fue y te dejó. ¿Y quién se quedó contigo?
Olimpia. Yo me sentí desamparada. Me quedé sola con el de las pesas. ¡Y nunca dejó de llevarme la contraria!
Olimpo. ¡Ya ves! Siempre estamos a tu lado. Sin embargo, el pajarito que detestaba los chícharos igual que tú, se fue volando.
Olimpia. No le digas pajarito, que no me gusta. *(Pausa.)* ¡Olimpo! ¿No lo estás oyendo?
Olimpo. No.
Olimpia. Hay alguien aquí. ¡Por favor, vámonos... tengo miedo!

Cuarto movimiento

Cambio de atmósfera.

Olimpo. Voy a decirte por qué te traje aquí. ¿Ves estos caballitos? ¿No te recuerdan algo? ¿No te recuerdan lo que dejaste atrás al salir de La Habana? Esa es la ciudad que tú dejaste. Deberías viajar con una lata de pintura y en vez de cantar, ponerte a pintar las horribles fachadas de Centro Habana. ¡Te lo agradecerían más!
Olimpia. No intentes humillarme, me has obligado a ser muchas cosas, pero no seré pintora de brocha gorda.
Olimpo. No puedo permitir que hagas esa locura. Ellos ni se acuerdan de ti. ¡Ya te olvidaron!
Olimpia. ¡Olimpo! ¿Qué estás diciendo?
Olimpo. La pura verdad, han pasado muchos años. La verdad es que ni te recuerdan. Lo que pasa es que nadie se atreve a decírtelo.
Olimpia. No puedo escuchar eso en este momento. ¿Y todas las canciones que cantaron conmigo? ¿Y los teatros que llenaron para verme?
Olimpo. Simplemente ha pasado el tiempo.
Olimpia. Así de sencillo. ¡Yo no he podido olvidar!
Olimpo. Ellos sí.
Olimpia. No puedo creerlo. Lo que intentas es que me sienta mal.
Olimpo. A nadie le interesa que des un concierto en La Habana. Vas a hacer el ridículo.
Olimpia. ¿Y quién tiene la culpa?
Olimpo. Nadie la tiene. Es que ha pasado el tiempo. ¿No te das cuenta?

OLIMPIA. ¿Sabes una cosa, Olimpo? ¡No te creo! Es posible que no tengan noticias recientes de mí, que no se publiquen mis fotos allá, que no me vean en televisión, ni en video... pero no me creo que el arte sea algo tan efímero.
OLIMPO. Como casi siempre, te estás sobrevalorando. Cantar «El Manisero» no te hace inmortal. Muchas lo han cantado. Pero lo que siempre recordarán es «El Manisero». Y por Dios, sé honesta alguna vez en la vida. Tú nunca fuiste más importante que «El Manisero».
OLIMPIA. No te creo un carajo nada de lo que dices. Estoy segura de que todo lo haces por despecho. *(Pausa.)* ¡Ni un carajo!

Quinto movimiento

Cambio de atmósfera.

OLIMPIA. ¡Me estoy cansando de esto! Es una jodienda tener que depender siempre de alguien para realizar tus sueños! Y te lo digo, Olimpo, es una jodienda tener que depender siempre de ti. Sólo quiero que me digas la verdad. ¿Nunca te has parado allí, frente al mar y has tratado de imaginar cómo están los del otro lado? ¿Nunca?
OLIMPO. Cuando me he parado allí, lo que veo es la casa de Julio Iglesias.
OLIMPIA. Estás actuando.
OLIMPO. No estoy actuando. Nunca volveré, pase lo que pase. A mí sí que no me interesa si cambian de gobierno, ni si se cae el sistema. No volveré a poner los pies allí. Me cansé de vivir en el subdesarrollo y no tengo ganas de sentarme a esperar a ver si algún día llega el desarrollo. Sólo tengo una vida y no me va a alcanzar.
OLIMPIA. ¡Mentiras tuyas! No creo nada de lo que estás diciendo.
OLIMPO. Créeme, Olimpia, yo no vuelvo ni de visita. Me costó mucho superar los primeros años. Las visitas al aeropuerto para ver quién llegaba, seguir las noticias día a día, la esperanza del primer tiempo y la desesperanza después. Todo lo perdoné. De todos modos, mi primer exilio lo tuve cuando dejé el campo y me fui para la ciudad. Dejé atrás la parentela. Al principio regresas tantas veces como puedes, pero poco a poco el campo es como un sueño perdido, un sueño que vamos olvidando. Ahora para mí, la Isla es como Nuevitas y esto es el mundo.
OLIMPIA. ¿Pero nunca regresar?
OLIMPO. Nunca.
OLIMPIA. ¿Y qué serás toda tu vida? ¿Un sin patria?
OLIMPO. Un resignado.
OLIMPIA. Eso quiere decir que no has perdonado.
OLIMPO. ¡Y qué más da! ¿A quién le interesa mi perdón? Quiero pasar lo mejor posible, los años que me quedan.
OLIMPIA. Para decirme toda esa mierda, no tenías que traerme aquí. Eso es sólo tu punto de vista. Pero uno no debe negar de dónde es, ni lo que es. Todos somos lo mismo. Los de aquí y los de allá.
OLIMPO. ¿Y de qué te sirve pensar eso?
OLIMPIA. Bueno, me gusta saber que tengo procedencia. Y que en este gran mundo en que vivimos, hay un lugar, por pequeño que sea, del cual soy parte. ¡Para eso!

Sexto movimiento

Cambio de atmósfera.

OLIMPIA. Creo que ya va siendo hora de regresar a casa. Hace frío aquí. Y también pienso que es muy peligroso. *(Se le acerca y lo acaricia.)* ¿No sería mejor estar sentados en mi alfombra rosada, con unos inciensos de sándalo y tomándonos un poco de ese vinito también rosado que tanto te gusta?
OLIMPO. *(Separándose molesto.)* No.
OLIMPIA. No hay nada más que hacer aquí.
OLIMPO. ¿Tú crees?
OLIMPIA. ¿Qué calle es aquella que se ve tan iluminada? ¿La calle 8?
OLIMPO. La calle Infanta.
OLIMPIA. Muy gracioso. ¿Tú no decías que la calle Infanta era una deprimente calle oscura?
OLIMPO. Lo sigo pensando.
OLIMPIA. Yo no soy como el viejito ese del Pulguero, que sueña con regresar un día a una casita en Cojímar y tener un botecito para pescar por las tardes, viendo las puestas de sol. Yo sé que esa Habana no existe.
OLIMPO. Me alegra mucho que lo sepas.
OLIMPIA. ¡Pero está claro que han pasado muchos años! No quiero continuar aquí. Quiero irme a casa.
OLIMPO. Eso es lo que tú crees.

ENTRE) TELONES (ENTRE

Premio Tablas de Fotografía 2007

Premio

t a b l a s d e F o t o g r a f í a 2 0 0 7

E N T R E) T E L O N E S (E N T R

EL TRIANÓN estaba a punto de autofagocitarse. Se retorcía, sin aire, perdiendo ristras de lunetas con sus coletazos. El público de El Público se veía diezmado a la fuerza, cada cual castigado con su abanico-programa, disciplinados sobremurientes en corro sobre el escenario, devenido teatro arena por la falta de presupuesto y acaso el exceso de imaginación.

ERA MAGNÍFICO estar allí. Calurosos días de La Habana post-post de los años cero. Arte del desastre. Glamour en los tiempos del cólera. Sigloveintiumni-dad a pulso: XXI, nuevas siglas para rematar al siglo veinte que nunca fue. Guiños pusmodernos que beben del manantial patrio pero nunca pétreo de la memoria. ¿Traición a la tradición? ¿Barbarie versus bucolismo? ¿Idiotez versus idilio? ¿Hanada versus Habana? Habilidades de un Abilio Estévez que, más que escribir monólogos, los relee dialógicamente de nuestro canon y contracanon no sólo teatral.

CON MI CÁMARA Canon en ristre, dinosaurio analógico del Japón finisecular, Tomás Piard me invita a cronicar lo que Carlos Díaz ha hecho que Osvaldo Doimeadiós haga de lo que Abilio Estévez, a su vez, ha hecho con nuestra Santa Cecilia. Cañón de encuadres iluminados por alguien con siglos de experiencia en Cecilias: Livio Delgado. Inventario de esquirlas en sepia que, por suerte, ningún Villaverde de ambien-tación se atreve a reverdecer. Mejor así.

PUTERÍA provinciana versus himnica nacional a capella. Ñoñería edipicoide versus subversión. Cronología de una devoción más artera que patriotera. Fui por fotos y terminé fotografiado. Terminé trocado en todos los Abilios que, por esos días de Díaz, se dieron a dios a través de Osvaldo sólo para que Piard los tomara.

CHAS. Es el corte de guillotina de un [illegible] del espectáculo. Espectacular. La silla tejida que no sé cómo poner en palabras. La vista fugando hasta el cielo de utilería donde habitan las divinidades secretas del Trianón, palacio de vísceras arruinadas como las de quién recuerda cuál clase ilusoria o social.

CHAS, CHAS, CHAS. La mano crispada en el corazón. Tragedia silente dominical, donde la semana trae siete domingos y el año 365. Excepto en bisiesto, cuando sobra un domingo libre para asistir al teatro y, qué dolor, descubrimos que allí dentro se representa una semana de siete domingos y un año de 365: excepto en bisiesto, cuando sobra un domingo libre para asistir al teatro dentro del teatro y, qué dolor, descubrir que allí dentro el tedium vitae cubensis es entretenido hasta lo infinito...

CICLOS de chaschaschás al aire preso de un reino autónomo llamado el Cineteatro Trianón. Hay musi-quita republicana, hay postres antediluvianos, y hay la filmación de un reality show que no me concierne a mí: transitorio testigo. Hay cortes por sonido, por luces, por apagón. Hay cortes de almuerzo obrero y cortes por mala memoria o dicción. Pero por mí nunca hay cortes, por supuesto. Allí dentro nadie repara del todo en mí. Yo soy sólo un fantasma ladrón. Cumplo con mi crimen y me retiro sudando, sin el privilegio disciplinario de un abanico-programa para sobre-morir a cada función. Mejor así.

OLIMPIA. No voy a gritar como una histérica. *(Enciende un cigarro.)* Estaremos aquí hasta que quieras. Yo también vi esa película del hombre obligado a estar en la cabina telefónica.
OLIMPO. Ya gritarás.
OLIMPIA. Lo dudo.

Silencio. Olimpo se pasea mientras ella fuma.

OLIMPO. ¿Por qué siempre mientes cuando hablas de Manuel y de Mayito?
OLIMPIA. No miento, digo la verdad. Mayito me ayudaba en todo y Manuel nada más pensaba en las pesas.
OLIMPO. Pero hablas con cierta distancia. Intentas que parezcan como amigos.
OLIMPIA. No intento nada.
OLIMPO. No te sientes orgullosa de tus hijos. ¿De qué te avergüenzas?
OLIMPIA. No uses a mis hijos para molestarme.
OLIMPO. ¿Cuál de los dos te avergüenza más, el pajarito o el de las pesas?
OLIMPIA. No me avergüenzo de ellos. En todo caso hay algo que me hiere y no sé qué es. Algo que pasó con mi vida y no me hace sentir muy orgullosa.
OLIMPO. ¿Problemas políticos?
OLIMPIA. Nunca tuve nada que ver con esa señora. Lo mío siempre ha sido el canto.
OLIMPO. Pues no es bueno estar siempre en las nubes.
OLIMPIA. ¿En las nubes? ¡No me jodas! ¿Se puede dar un paso como este, abandonarlo todo, dejar hasta la memoria atrás, estando en las nubes?
OLIMPO. Entonces volvemos a caer en las cuestiones políticas.
OLIMPIA. ¡Coño! ¡Pero qué nochecita me estás dando!
OLIMPO. Lo mismo te digo.

Se miran con odio. Parece que van a tener un enfrentamiento. Fin del Primer Acto.

Segundo Acto
Séptimo movimiento

Cambio de atmósfera.

OLIMPO. Podríamos mandarle una carta de invitación para que venga a visitarte.
OLIMPIA. ¿A quién?
OLIMPO. A tu hijo Manuel, el de las pesas. Él podría ayudarte a buscar... a Mayito.
OLIMPIA. Ahora no dices lo de siempre... al pajarito.
OLIMPO. Podrías tener a tu familia reunida.
OLIMPIA. ¿Qué familia?
OLIMPO. Pero es todo lo que tienes.
OLIMPIA. Tengo mi arte. Mis canciones. Mi voz. Eso es lo que tengo. Cuando das un concierto en tu tierra, a tu gente, entonces te das cuenta de que todo tiene sentido. Las reacciones. Los aplausos. Hasta la letra de las canciones tiene sentido. Y eso es lo que necesito. ¿Tú crees que por traerme hasta aquí, a ver estos caballitos espantosos voy a cambiarle el sentido a mi vida? Tú no puedes comprender por qué necesito cantar en La Habana. Necesito a ese público que me aplaudió cuando yo empezaba, que me dio ánimos, que me hizo suya.
OLIMPO. Suena ridículo.
OLIMPIA. Es una verdad ridícula.
OLIMPO. ¿O has estado bebiendo últimamente?
OLIMPIA. Tú sabes que estoy limpia, eso ya pasó.
OLIMPO. No hay nada más cerca del melodrama, que un borracho.
OLIMPIA. Está bien chico, soy melodramática. Mi vida es melodramática. Todo este asunto de la separación es melodramático, pero estoy sobria desde hace mucho tiempo.
OLIMPO. ¿Tú piensas que voy a creerme eso?
OLIMPIA. Allá estaba angustiada. No sabía qué hacer. Si irme detrás de Mayito o quedarme con Manuel. No sabía lo que era correcto. Era un escape.
OLIMPO. Y escondías el ron en los pomitos de perfume que ponías en los camerinos.
OLIMPIA. Te fijas que sólo hablas del lado negativo que tiene una.
OLIMPO. Porque no fue solo allá. ¿Por qué te echaron de ese tugurio donde cantaste menos de dos meses?
OLIMPIA. ¿Crees que me echaron por beber? *(Se ríe.)* Empecé a cantar en el tugurio. Tenía ganas de hacerlo. Y era una forma de abrirme paso, de darme a conocer hasta poder dar un concierto en un teatro famoso de aquí. Todas las noches estrenaba un traje nuevo. Cambiaba mi programa noche por noche, así fue durante dos meses. Pero una noche que estaba cantando… *(Canta.)*
Bésame, bésame mucho
Como si fuera esta noche
La última vez.
Bésame...
En fin, ya sabes cual es la canción. Por primera vez noté que nadie estaba escuchando. Mejor dicho, sí estaban escuchando, pero nadie entendía un carajo. Aquello estaba lleno de americanos que comían, hablaban, se reían y yo como una estúpida poniendo mis mejores sentimientos en la interpretación. Entonces decidí tirarlo todo a mierda y empecé a cantar... *(Canta.)*
Bésame, bésame el culo,
Como si fuera esta noche
La última vez…
Vi que todo seguía igual. Ni siquiera se habían dado cuenta de que había cambiado la letra. Siguieron comiendo, hablando. ¡Eso creía yo! Porque esa estúpida noche se le ocurrió a otro cubano aparecerse por allí y para colmo, era amigo del gerente. ¡La cara que puso cuando me oyó! *(Pausa.)* Lo demás ya lo sabes. Pero estaba sobria.
OLIMPO. Sólo quiero que no cometas una locura.
OLIMPIA. ¿Y por qué me recuerdas el ron en los pomitos de perfume? ¿Y por qué no me llevas a casa? Necesito descansar.

Olimpo. Está bien, nos vamos. Pero dime que desistes. Que se acabó toda esa locura de cantar en La Habana. ¡Sólo dime eso!
Olimpia. Con tal de irme de aquí soy capaz de decirte que soy la medio hermana perdida de Madonna.
Olimpo. Estoy hablando en serio.
Olimpia. Este lugar es horripilante. ¡Mira qué hora es! Esto

parece una película de horror hecha con pocos recursos. Y además, estoy segura de que nos están espiando.
Olimpo. Estamos solos. No seas paranoica.
Olimpia. No puedo decirlo. No puedo decirte que no quiero cantar en La Habana. ¡Pero sácame de aquí, por favor!
Olimpo. Cuando te hayas convencido de que eres una excantante.
Olimpia. Pero no soy una excantante.
Olimpo. ¿Por qué no seguiste de peluquera?
Olimpia. Ni me lo recuerdes. Pero aquí todos hemos tenido que empezar de cero. ¡Pero hay que ganarse la vida! Si pasé por todo eso fue para poder dar ese concierto y sabes muy bien que llené el teatro. ¡Estaba lleno!
Olimpo. Te lo he dicho mil veces. Tus amigos compraron casi todas las entradas.
Olimpia. *(Se le encima para golpearlo. Forcejean.)* ¡Eso no es verdad! ¡El teatro estaba lleno!
Olimpo. Si es verdad.
Olimpia. ¡Eres un sucio! ¡Eso es un golpe bajo! ¡Hijo de puta!
Olimpo. *(Defendiéndose.)* Maldita sea, no vas a ir a ninguna parte. No te lo voy a permitir. Y mucho menos ayudarte.
Olimpia. *(Desfallecida.)* Llévame a casa.
Olimpo. *(Se quita el abrigo y se lo ofrece.)* Toma, abrígate.
Olimpia. No quiero tu abrigo. Quiero irme a casa.
Olimpo. Quiero que te lo pongas. *(Ella se lo pone disgustada.)* Voy a ver si encuentro algo de comer.
Olimpia. ¿Pero vas a dejarme sola?
Olimpo. ¿No quieres comer algo?
Olimpia. Preferiría tomar algo para calentarme, pero en mi casa. Pero no quiero quedarme sola aquí. Estoy segura de que nos están mirando. ¿Por qué no nos vamos ya a casa?
Olimpo. Pero si tú quieres irte sola para La Habana.
Olimpia. Pero no es lo mismo.
Olimpo. Allá vas a estar sola, nadie te conoce. ¿Y a quién le va a importar si te asaltan?
Olimpia. Está bien, si eso es lo que quieres. Vete, déjame sola. *(Busca un lugar entre los caballitos y se acomoda.)* ¡Vete de una vez! ¡Pero trae algo de beber!

Olimpo se va. Una sombra se mueve detrás de ella.

Olimpia. *(Asustada.)* ¿Quién anda ahí? ¿Quién? Olimpo, basta de bromas. *(Las sombras la rodean.)* Me estás asustando de verdad. ¡Sal de ahí! *(Aparecen un hombre y una mujer, vestidos con harapos. Se le acercan.)* ¡Lo sabía! ¡Lo sabía! ¡Olimpo! ¡Puta madre!
Pordiosero. Have you any change?
Olimpia. ¿Cómo dice?
Pordiosera. *(Molesta.)* …have any change…?
Olimpia. *(Gritando.)* ¡Fuera! ¡Fuera de aquí! Ustedes no me conocen. ¡No saben quién soy!

Octavo movimiento

Cambio de atmósfera. Olimpia y Olimpo comen sentados en el suelo.

Olimpo. Ese asunto de los perfumitos con ron era verdad.
Olimpia. ¡Es un maldito golpe bajo!
Olimpo. Una vez te sorprendí tomándote el perfume.
Olimpia. ¿Pero cómo puedes inventar esas cosas?
Olimpo. Porque te vi. Fue aquella noche que te maquillaron como a Mina.
Olimpia. ¿Mina?
Olimpo. La cantante italiana.
Olimpia. No podían maquillarme como Mina. Ella es rubia.

Olimpo. Dijiste que si no te traían el ron, no te pondrías la peluca rubia. Hasta dijiste que se te habían olvidado las letras de las canciones.
Olimpia. Nunca me presenté con una peluca rubia, estoy muy orgullosa de mi origen latino. Y quiero que sepas, que no me gusta parecerme a nadie, pero mucho menos a una italiana. *(Pausa.)* ¿No hubiera sido mejor comer en la casa?
Olimpo. ¡Ah, sí, comer en la casa! La horrible casa de tu hermano. ¿Y quieres regresar en el horrible auto de tu hermano?
Olimpia. El auto es mío.
Olimpo. ¿Cuándo terminaste de pagarlo?
Olimpia. ¡El auto es mío! Y en cuanto a lo de la horrible casa…
Olimpo. Siempre lo has dicho.
Olimpia. Pero no lo digo por la casa, sino por tus prohibiciones, por tu orden...
Olimpo. Pero tuviste un techo al llegar aquí.
Olimpia. Te dije que trajeras algo de beber...
Olimpo. ¿Cerveza fría? *(Se levanta y deja de comer.)* Está bien. ¡Se acabó! Vamos para la horrible casa en el auto que dices que es tuyo. Pero prométeme una cosa.
Olimpia. *(Levantándose.)* Con tal de irme, cualquier cosa.
Olimpo. Olvídate de que La Habana existe. A lo mejor ni te dejan ir. Prométemelo. *(Olimpia tira lo que se estaba comiendo.)* En el mejor de los casos, los que te conocían, ya se murieron. ¿Qué vas a hacer con un teatro vacío? Allá no vas a tener amigos que compren las entradas. Ellos no te necesitan. ¡Estoy esperando una respuesta!
Olimpia. Es que soy yo la que los necesita. Porque aunque estén del otro lado, 2•8²an parte de mí. Ellos fueron los que escucharon mis canciones. Yo me vestía para ellos, escogía mis peinados, mi maquillaje, para ellos. Ellos me dieron los momentos más emocionantes de mi vida, ellos eran mi público.
Olimpo. Lamento decepcionarte. Otro golpe bajo, llámalo como quieras, pero ese público ya no existe. Ya no es tu público. Ahora tienen otros artistas. ¡Te fuiste! No compartiste sus problemas, sus carencias. Tú los abandonaste para vivir en otra parte.
Olimpia. Estaba buscando oportunidades.
Olimpo. Renunciaste a ellos.
Olimpia. *(Angustiada.)* ¡Yo no me fui por ellos!
Olimpo. ¡Qué importa! Rompiste lo único que podía unirlos. ¿O de verdad te sientes mariposa regresando después de un obligatorio período de capullo?

OLIMPIA. *(Poniéndose histérica.)* ¡Pero yo no estoy diciendo que quiero vivir allá! Sólo quiero actuar para ellos.
OLIMPO. Ahora tu público está aquí.
OLIMPIA. ¿Quieres enloquecerme? ¿Quieres que renuncie a todo como tú? ¿Que viva vacía de esperanzas?
OLIMPO. Te estoy ayudando a ver claro.
OLIMPIA. Ya no puedo ver claro. ¡Ya no sé lo que está claro! *(Llora.)* Hace muchos años me programaron para cantar en un teatro que era un cine. Tuve que esperar que se terminara la película. Recuerdo que fui una de las últimas en salir. Me pareció milagroso que aquel público permaneciera esperando por los que cantábamos al final. Me llegó el turno y salí a escena. Canté la primera canción y me aplaudieron como siempre. Pero al verlos allí, aplaudiendo, sentí una especie de piedad y se me ocurrió, antes de cantar la segunda canción, preguntar la hora. Alguien me gritó: «La una y cuarto». Y no pude evitarlo, exclamé: «Le zumba la trabilla». El teatro se vino abajo en ovaciones. La función fue un éxito. *(Pausa.)* Cuando canté aquí, en el Centro de Arte, intenté repetir el chiste. Hubo un silencio. Nada pasó. ¡No funcionó! ¡No funcionó! ¿Es que no comprendes eso?
OLIMPO. ¿Y eso qué quiere decir?
OLIMPIA. ¡Ese es el punto! ¡Vete! ¡Ahora soy yo la que quiere quedarse sola! *(Lo mira furiosa.)*
OLIMPO. ¿Entonces ya no tienes miedo?

Ella lo mira y él sale de escena.

OLIMPIA. Si algún cabrón se está devorando al mundo, es una pena, una verdadera pena que no haya empezado por mí. Mierda de caballitos sin color. Ustedes son los dioses del exilio.

Aparecen los Pordioseros.

PORDIOSERO. Have you any change...?
OLIMPIA. ¡Vete al carajo!

Noveno movimiento

Cambio de atmósfera. Olimpia y Olimpo están atados en el suelo.

OLIMPO. ¿Tú no querías quedarte sola?
OLIMPIA. ¿Y qué vamos a hacer?
OLIMPO. Esperar a que nos rescaten.
OLIMPIA. Pero si nadie sabe que estamos aquí.
OLIMPO. Entonces estamos jodidos.
OLIMPIA. Fue tu estúpida idea. Era lo mismo conversar en

la casa. Tengo el presentimiento de que esto puede terminar muy mal.
OLIMPO. Yo también.
OLIMPIA. ¿Eso es todo?
OLIMPO. ¿Qué se puede hacer, gritar?
OLIMPIA. Por lo menos es algo...
OLIMPO. ¿Y quién nos va a oír?

Los Pordioseros entran y los observan. Después revisan las cuerdas.

OLIMPIA. ¿Qué piensan hacer con nosotros?

Los Pordioseros no contestan y se sientan a comer.

OLIMPO. Si lo que quieren es pedir un rescate, nadie va a pagar.

Olimpia. Esa sí que es una buena noticia. *(Pausa.)* ¿Por qué no establecemos un diálogo?
Olimpo. No vayas a provocarlos.
Olimpia. ¡Oigan! ¿Por qué nos hacen esto? ¿Piensan que tenemos dinero?
Olimpo. ¿Cómo vas a decirle eso? Si creen que tenemos dinero nos mantendrán vivos.
Olimpia. *(Gritando.)* ¡Nosotros no somos de aquí! *(Los Pordioseros los miran.)* ¡Es la verdad! ¡Nosotros somos de Nuevitas!
Olimpo. Yo no creo que eso nos ayude.
Olimpia. Podemos darles todo lo que tenemos encima.

Los Pordioseros se miran entre ellos.

Olimpo. No creo que entiendan ni un comino de lo que dices.
Olimpia. ¿Por qué no acaban de decirnos lo que quieren? ¿Por qué nos tienen aquí?
Olimpo. Somos hispanos, latinos... bueno, cubanos. *(Los Pordioseros se alejan.)* Creo que la situación ha empeorado.
Olimpia. Un asalto no es, porque ya nos hubieran quitado todo. ¡Un asesinato también estaría consumado!
Olimpo. Un rescate tampoco. ¿A quién se lo van a pedir? Estamos fritos. ¡Fritos!
Olimpia. La culpa la tiene la caída del campo socialista.
Olimpo. ¿Y eso qué tiene que ver?
Olimpia. ¿Y qué voy a decir? ¿Qué la culpa la tiene el imperialismo? Aquí no conviene decir eso.

Los Pordioseros caminan hacia ellos.

Pordiosero. Have you any...change?
Olimpia. ¿Qué significa eso?

Los Pordioseros se van de escena.

Olimpia. ¡Oigan…! ¡No se vayan! ¡Por favor!
Olimpo. Te lo dije, estamos fritos.
Olimpia. Francamente nunca pensé morir de esta manera y menos en un país extraño.
Olimpo. Eres muy buena dando ánimos.
Olimpia. Pero no ves que esta es una muerte absurda. Ni siquiera se sabrá a quién pertenecían los cadáveres. ¡Si nos encuentran! ¿Y si estamos irreconocibles?
Olimpo. Nadie nos buscará.
Olimpia. *(Gritando.)* ¡Socorro!
Olimpo. ¿Y por qué ni nos roban, ni nos matan y además se van?
Olimpia. Es cierto. ¡Es cierto!
Olimpo. Estoy diciendo exactamente lo contrario.
Olimpia. Voy a cerrar los ojos y tú también deberías hacerlo.
Olimpo. Claro, de todos modos no podemos hacer otra cosa.

Cierran los ojos.

Décimo movimiento

Cambio de atmósfera. Olimpia y Olimpo ya no están atados. Ella recoge todo lo que se le ha caído durante la estancia en el lugar y se arregla un poco.

Olimpia. Bueno, llegando a este punto en la historia de nuestras vidas, sólo me resta decir... sigamos adelante.
Olimpo. ¿Eso quiere decir que atrás ni para coger impulso?
Olimpia. ¡No me lo recuerdes! Simplemente quiero decir que tú y yo, para vivir, tenemos que enterrar el pasado.
Olimpo. Me parece un cambio muy repentino, para alguien que vive con el campo a cuestas.

Olimpia. ¿Y no es eso lo que quieres que haga? Además, ¿No fue lo que hiciste tú?
Olimpo. Yo empecé desde el avión. Ni quise mirar por la ventanilla.
Olimpia. ¡Me parece heroico! Entonces vamos a continuar. Vamos a tomarnos ese maldito café, que tú llamas cubano, pero que no sabe igual. ¡Estoy lista! No tienes por qué preocuparte. Estoy dispuesta a creerme ese cuento de que la ropavieja es el plato nacional. También estoy dispuesta a olvidarme de toda esa gente que ignora que las aceras se inventaron para caminar y no para comer y conversar, y te pasan por el lado desafiándote con la mirada. Me voy a olvidar de esos niños que juegan en medio de la calle y las madres se desentienden, como si eso fuera la innovación pedagógica del siglo. Voy a cooperar contigo en este poema de la renunciación. Hasta puedo olvidarme de que tengo un hijo pajarito, como tú le dices y hasta del de los chícharos, como digo yo. ¿Para qué buscarlo en este país tan grande? En un final, él tampoco me ha buscado a mí. Estoy segura de que podemos inventarnos otra Isla. ¡Mucha gente lo hace! Ya no quiero dar ningún concierto en La Habana. Si en realidad la ciudad que a mí siempre me gustó es Buenos Aires. ¿Estás complacido?

Camina para salir.

Olimpo. ¡Espera! Aquí hay algo extraño.
Olimpia. Aquí no hay nada extraño.
Olimpo. Tú lo que quieres es regresar a la casa de una vez.

Olimpia. Claro que quiero regresar. No te preocupes, todo seguirá igual. ¿Ves esas luces? Da lo mismo que sean de la Colonia Condesa o Polanco en el D.F., o de la Avenida de Las Américas en Guayaquil. ¡En un final, no son más que luces!
Olimpo. ¿Entonces ya no quieres volver a tus raíces?
Olimpia. Pero si me has repetido todo el tiempo, que ya no tengo raíces. Pero de lo que no estoy muy segura es de si me va a gustar esto en lo que nos hemos convertido.
Olimpo. ¿Qué tiene de terrible?
Olimpia. ¡Ya! ¡Llévame a casa!
Olimpo. Ahora yo soy el malo. Hasta la familia te ha fallado, pero yo nunca. Siempre he estado ahí, cuando me has necesitado.
Olimpia. ¿Pero no te das cuenta de que me has convertido en la mesera de tu *restaurant*?
Olimpo. ¿Y te parece mal? Estamos en otro país, métete eso en la cabeza. Y de lo que se trata es de vivir dignamente.
Olimpia. ¡Dignamente!
Olimpo. Pero chica, ¿tú crees que cualquiera puede tener un *restaurant*?
Olimpia. Y claro que eso nos pone en el bando de los triunfadores.
Olimpo. ¿Qué extrañas? ¿Los aplausos? ¿Dime si puedes ponerlos en un plato y llenarte la panza?
Olimpia. Comidas cubanas inventadas...
Olimpo. Pero estoy alimentando la añoranza. Muchos la necesitan.
Olimpia. ¿Y por qué no tienes un *restaurant* chino o afgano?
Olimpo. Porque yo soy cubano... ¡cubano!
Olimpia. ¿Lo ves? De eso no se puede huir.
Olimpo. ¡Pero hasta ahí! No es lo mismo que hacer el ridículo pretendiendo que te van a aplaudir en La Habana.
Olimpia. Pero si ya te dije que renuncio. Ya se acabó mi carrera de estrella de la balada. ¡Se acabó! *(Pausa.)* Lo que me gustaría saber es si ya somos diferentes.
Olimpo. Lo que nos hace diferentes es lo que pensamos. Está bien, los necesitas, pero fin de la historia. Vive de la nostalgia y gánate el pan nuestro de cada día. ¿No vas a ser la primera que lo hace? El arte recrea el espíritu, pero no la barriga.
Olimpia. Lo explicas todo tan bien, tan simple... tan sin gracia. ¿Cómo es posible que hayamos nacido por el mismo lugar?
Olimpo. Puedo decir lo mismo.
Olimpia. ¿Nos vamos?
Olimpo. Nos vamos.

Olimpia lo toma del brazo.

Olimpo. ¿Estás bien?
Olimpia. Estoy bien.

Caminan unos pasos juntos.

Olimpia. Al principio parecía sencillo. ¿Verdad?
Olimpo. ¿Sencillo?

Olimpia. Bueno, sencillo no. Pero parecía cuestión de tiempo. De un poco de tiempo. ¡No tanto tiempo! Claro, estaba la memoria reciente y parecía entonces como un punto y seguido. Pero ahora me doy cuenta de que habrá que reconstruir la memoria.
Olimpo. ¡Y ya para qué!
Olimpia. Sí, ya para qué.

Olimpia se detiene y se vuelve para mirar.

Olimpia. ¿Crees que algún día no estemos tan separados?
Olimpo. ¿Y eso para qué?
Olimpia. Te lo digo si no te molestas conmigo.
Olimpo. Está bien.
Olimpia. Porque hubiera podido dar ese concierto en La Habana.
Olimpo. ¡No! ¡Otra vez no!
Olimpia. Pero es solo una hipótesis.
Olimpo. Ya me parecía un cambio muy repentino.
Olimpia. Estoy resignada, ya te lo dije.
Olimpo. ¡Yo me voy!

Olimpo sale de escena. Olimpia camina alrededor de los caballitos.

Olimpia. Ya no pienso gritar, si es lo que pretendes. Ni siquiera tengo miedo.

Cambio de atmósfera. Aparecen los Pordioseros.

Pordiosero. *(Comiendo algo que se le cae y recoge del piso.)* ¿Y vas a decir toda la verdad?
Pordiosera. *(Que también come.)* ¿Y por qué no?
Pordiosero. Porque no creo que tengas el coraje. ¿Quieres un pedazo de este?

Pordiosera. No, gracias.
Pordiosero. ¿Y vas a decir todo lo que pasó desde que llegaste aquí?
Pordiosera. Sólo quiero saber si me vas a ayudar.
Pordiosero. ¿Vas a contar que tuviste que enseñar los muslos?
Pordiosera. ¿Me vas a ayudar o no?
Pordiosero. Claro que te voy a ayudar. Conseguiremos un pasaje. ¿Cuánto cuesta?
Pordiosera. ¿Por qué me trajiste aquí?
Pordiosero. Porque hace años que vengo aquí. ¿No te gustan los caballitos de feria?
Pordiosera. ¿Entonces estás de acuerdo?
Pordiosero. ¿No te parece que ha pasado mucho tiempo? A lo mejor sería bueno dejarlo en el camino.
Pordiosera. ¿Estamos solos aquí? Tengo el presentimiento de que nos están escuchando.
Pordiosero. Estamos solos. Estos caballitos, ni ojos tienen.
Pordiosera. ¿Tú crees que me hayan olvidado?
Pordiosero. Han pasado más de cuarenta años. Ya ni cantan tus canciones. ¿No sería mejor borrarlo todo de una vez?
Pordiosera. Ni tú puedes hacer eso.
Pordiosero. Borrar se puede, se puede.
Pordiosera. A mí no me engañas. Yo he vivido todos estos años como incompleta, siento que me falta algo.
Pordiosero. A mí sí que no se me perdió nada allá. Ni el azul, ni el verde. Ya ni tengo recuerdos.
Pordiosera. Estoy cansada de ir por ahí pregonando que soy una cantante en bancarrota.
Pordiosero. Pero es que eres una cantante en bancarrota.
Pordiosera. ¿Entonces no me vas a ayudar a dar ese concierto en La Habana?
Pordiosero. ¿Y no le tienes miedo al ridículo?
Pordiosera. ¿Por qué el ridículo? ¿Tú crees que me olvidaron?

PORDIOSERO. Y yo como voy a saberlo.
PORDIOSERA. Es que no he podido olvidarlos. Todavía recuerdo aquel concierto, el teatro estaba lleno...
PORDIOSERO. A veces pienso que deberías sacarte esa porquería de la cabeza.
PORDIOSERA. Pero es que no puedo vivir sin sueños.
PORDIOSERO. Estar aquí también era uno de tus sueños.
PORDIOSERA. Pero no es lo mismo.
PORDIOSERO. Al menos tienes un sueño realizado.
PORDIOSERA. ¡Pero yo soy artista! Necesito de mi público, del que me vio nacer y crecer.
PORDIOSERO. Quizás nadie se atreve a decírtelo, ¿pero a quién le importa que des un concierto en La Habana?
PORDIOSERA. No puedo creerlo. Es una de tus tantas formas de hacerme sentir mal. ¡No te creo un carajo lo que dices! *(Transición.)* ¿Quién anda ahí? Te lo dije, estoy segura de que nos están escuchando.
PORDIOSERO. Estamos solos.
PORDIOSERA. ¿Y ese ruido? ¿Vas a decirme que no lo oíste?
PORDIOSERO. Es el mar.
PORDIOSERA. Pero si el mar está lejos de aquí. ¡Ya basta de bromas! Me trajiste aquí, para asustarme. *(Sombras que se mueven.)* ¿Ves que yo tenía razón?
PORDIOSERO. Me estás asustando a mí.
PORDIOSERA. Tengo malos presentimientos.

Los Pordioseros se esconden detrás de los caballitos.

PORDIOSERO. ¿Quién anda ahí?
PORDIOSERA. ¡Ay, Virgen Santísima, protégenos!

Entra Olimpia corriendo.

OLIMPIA. ¡Virgen santísima, protégeme! *(Los Pordioseros la observan con interés.)* ¿Les parezco rara? Yo fui una gran estrella de la canción en mi país. La gente llenaba los teatros para verme. Salía por la televisión. Todo el mundo cantaba mis canciones. Era conocida como la Estrella de la Balada. ¿No lo parezco? No, realmente no lo parezco. Ahora parezco lo que soy... una renegada. Ya no soy lo que fui. ¿Quieren oírlo? ¿Quieren oírlo de una vez? Si se me presenta la oportunidad voy a ir a La Habana. ¿Me están comprendiendo? Quiero que lo sepan. ¡Voy a dar ese concierto en La Habana, por mis cojones que voy a dar ese concierto!

Los caballitos continúan girando lentamente. Los Pordioseros se miran sin comprender.

Fin
(2003)

Año Nuevo;
Santa Clara; Estudio Teatral; Magdalenas

Atilio Caballero

POR SEGUNDA VEZ EN LOS ÚLTIMOS CUA-tro años, el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo (CITO), bajo la tutela de la actriz y directora Roxana Pineda, junto al Estudio Teatral de Santa Clara, organizan el evento «Magdalena Sin Fronteras», esta vez bajo el *lema* «Actrices-Directoras», que se celebró entre el 8 y el 18 de enero de 2008. Su poder de convocatoria hizo posible que se reunieran en esta ciudad situada al centro de la Isla cerca de dieciocho espectáculos, tanto cubanos como llegados de diversas partes del mundo, así como una cantidad similar de demostraciones de trabajo, conferencias, conversatorios y debates. A todo esto habría que añadir los siete talleres impartidos por las maestras/actrices/directoras Julia Varley (Odin Teatret), Jill Greenhalgh (Gales), Cristina Castrillo (Teatro de las Raíces, Suiza), Geddy Aniksdal (Grenland Friteater, Noruega), Maria Porter (EUA), Elizabeth de Roza (Singapur), Gillie Adams (Gales), y Ginevra Sanguigno, la clown italiana, así como las sesiones que bajo el título «Trabajo de mujeres de ojos grandes» realizaran algunas de las Maestras de más experiencia en la historia de Magdalena Project (Jill, Julia, Geddy, Cristina y Bruna, Helen Varley, Gillie, junto a otras más jóvenes: Gabriella Sacco, Zoe Hammond, Vibeke Lie y Roxana Pineda) al reunirse y presentar por segunda vez un ejercicio teatral en colectivo cumpliendo así una idea nacida precisamente en la primera edición de «Magdalena Sin Fronteras» en Santa Clara, Cuba. Dicho de esta manera, este resumen puede parecer la clásica valoración cuantitativa de un evento más, como tantos que en tantas partes se celebran. Sin embargo, y para decirlo tan rápido y conciso como este mismo sumario, creo ya que «Magdalena Sin Fronteras», la edición cubana de ese empeño mayor llamado Magdalena Project, constituye en este momento (junto al Mayo Teatral que organiza el Departamento de Teatro de la Casa de las Américas) por su rigor profesional y artístico, su amplitud de miras (o heterogeneidad) y su espíritu pedagógico (o formativo), el acontecimiento más significativo de las artes escénicas en este país.

He dicho «evento», y creo que es esta la palabra, el concepto que mejor define lo que allí ocurre. No es un festival de teatro, un concurso; tampoco una feria o un armónico muestrario de género. Tal vez, sí, un encuentro, un convivio de diez días para intercambiar experiencias,

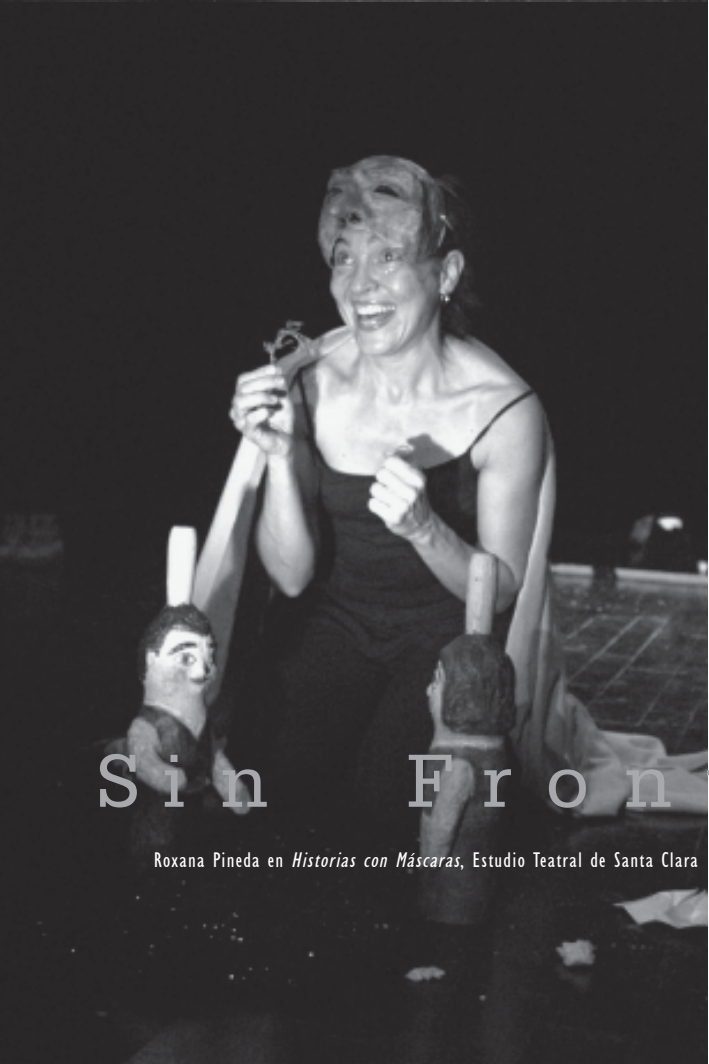
FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Iben Nagel Rasmussen en *Blanca como el jazmín*, demostración de trabajo, Odin Teatret

puntos de vista, maneras de hacer, métodos de trabajo, proyectos y aproximaciones relativos, fundamentalmente, a la presencia de la mujer en el proceso de creación teatral. Llegados a este punto, podría pensarse que el hecho de *preferenciar* esta «perspectiva sexual» supone cierta exclusión voluntariosa, tal vez un intento de reafirmación desde el exclusivo punto de vista de la feminidad. Si bien es cierto que todos los espectáculos y demostraciones de trabajo presentados dentro de esta convocatoria están compuestos exclusivamente por mujeres, ello no implica –así al menos creo haberlo percibido– que se priorice un «determinado modo de hacer» exclusivo del género (no existe tal «estilo», si hablamos de auténtico arte teatral), un sistema de códigos solo accesible desde esa perspectiva, mucho menos una demostración –o constatación– consecuente de la *diferencia*. Estas mujeres parecen demasiado inteligentes como para permitirse semejante desliz; saben que asumir cualquiera de estas posiciones –o actitudes– es simplemente patético; que no existen «guetos» en este sentido –como no sean los de la verdadera creación teatral, y en tales no existe un «enfoque» sexual–, y de los «estudios de género» que se encarguen los teóricos en algún paraninfo universitario…

Hablar de «teatro hecho por mujeres» en contraposición –o a diferencia– del teatro hecho «por hombres» vendría a ser, en este sentido, tan ocioso y trivial como la clásica distinción entre culto o popular, apolíneo/dionisíaco o Beatles vs Rolling Stones, digamos. De lo que se trata aquí, a mi modo de ver, es de la creación de «micropoéticas» (tomo prestado el término a Dubatti) encaminadas a explorar zonas que, si bien no marginadas, pueden aparecer como *alternativas* (en los mejores casos), o al margen de proyectos o propuestas más ambiciosas, corales, características de los grandes eventos teatrales; una pesquisa de corte más íntimo, personal (¿subjetivo?), sustentadas generalmente en el rigor investigativo del tema elegido, el trabajo minucioso para encontrar los recursos expresivos particulares que ese tema exige, y en donde prevalece –ahora sí– una *óptica*, un modo de *ver* y por tanto de comunicar muy propio del mundo de la mujer (y que no tiene nada que ver con los acostumbrados clichés de «lirismo», «poético», melodramático o «vaginal» frecuentemente empleados para juzgar algunas propuestas que llegan desde ese lado –que es en definitiva la otra mitad de todos, según Platón–…); una mirada o un tono que no por particular es excluyente sino más bien abarcador y *movilizativo*.

En este sentido, fue amplio el espectro de propuestas, tanto espectaculares como demostrativas de un quehacer determinado que se pudo apreciar en esta segunda edición de «Magdalena Sin Fronteras». Así, a mi aún fresca memoria viene enseguida el recuerdo de las demostraciones de trabajo ofrecidas por las actrices del Grenland Friteater (*Dos personajes extraños* y *Anna*, esta última un fragmento del proceso aún en marcha sobre la poeta rusa Anna Ajmátova,), y sobre todo esa soberbia demostración de gracia, rigor, preparación física y actoral que fue *Mi vida como hombre*, de Geddy Aniksdal, quien es también actriz y co-directora de este grupo noruego, y que ya nos había impresionado en la pasada edición del «Magdalena…» cubano con un espectáculo unipersonal a partir de canciones y textos de poetas noruegos contemporáneos; la demostración de trabajo *El hermano muerto* y el espectáculo *El Castillo de Holstebro*, de Julia Varley, ya vistos anteriormente en nuestro país dentro de las presentaciones del Odin Teatret, pero que constituyen siempre una ocasión para confrontarnos con el rigor y la profundidad conceptual habituales en el trabajo de este importante colectivo, así como el performance-espectáculo *Vigía*, de la actriz Zoe Hammond, con dirección de Jill Greenhalgh, de Gales, Reino Unido, y la demostración de trabajo *Blanca como el jazmín* y el espectáculo *El libro de Ester*, también pertenecientes al repertorio del Odin Teatret y desempeñados magistralmente por esa gran actriz que es Iben Nagel Rassmusen. Esta selecta muestra estuvo acompañada también de demostraciones de trabajo de las maestras Maria Porter, de Estados Unidos (*Encuentros con una sala vacía*) sobre el método teatral del conocido director japonés Ideo Suzuki, Elizabeth de Roza, de Singapur, y *Una llama de fuego en el fondo del mar*, del colectivo serbio Dah Teatar, y espectáculos como *Historias con Máscaras* y *El traidor y el héroe* (Estudio Teatral de Santa Clara), *El enano*, de Clara Inés Ariza (Teatro Tierra, Colombia), *Madre Coraje* (Mérida Urquía, Colombia-Cuba), *Danza con la oscuridad* (Dah Teatar, Serbia), *No vayas a llorar* (Maribel Barrios, Viento de Agua, México-Cuba) o *Polvo de rocío*, dirigido por Cristina Castrillo (Teatro de las Raíces, Suiza), entre otros, lo que puso de manifiesto un amplio, diverso y rico abanico de propuestas estéticas llegadas de diversas partes del mundo, a lo que habría que añadir una pequeña pero elocuente muestra de teatro hecho por mujeres hoy en nuestro país, conformada, además de los ya mencionados, por los espectáculos *Casandra* y *La más fuerte* (Estudio Teatral), *Suite para Katherine sola* (Vivarta Teatro) *Pájaros de la playa* (El Ciervo Encantado) y *Carolina de Alto Songo* (con Eneyda Villalón).



Sin Fronteras

Roxana Pineda en *Historias con Máscaras*, Estudio Teatral de Santa Clara

A mi modo de ver, una de las propuestas más interesantes de esta edición del «Magdalena…» lo constituyó el Foro «Actrices-Directoras», un encuentro que cada tarde reunía a tres participantes que hablaron de su experiencia en el trabajo teatral. Por ahí desfilaron Cristina Castrillo, Roxana Pineda, Elizabeth de Roza, Nelda Castillo, Geddy Anisksdal, Jill Greenhalgh, Dijana Milosevic y Antonia Fernández, entre otras, y recuerdo de manera muy especial la intervención en este Foro de Julia Varley, quien más que contar anécdotas de su riquísima vida como actriz durante cuarenta años junto a Eugenio Barba en el Odin Teatret (lo que ya de por sí hubiera sido un banquete exquisito) o maneras específicas de abordar la creación de un personaje o la elaboración de una estética determinada, centró su atención en lo que considera la perspectiva adecuada para enfrentar cualquier trabajo de creación teatral, y que al fin y al cabo no es otra cosa que una mezcla homogénea de humildad y rigor absolutos, o lo que es lo mismo, el convencimiento de que todo lo que aporta un actor en el proceso de creación no es más que una propuesta, no una verdad última e irrebatible de la que es difícil prescindir (ya sea por vanidad o enamoramiento), propuesta que debe defender –con rigor– pero a la que debe estar dispuesto a renunciar –con humildad– en aras de algo mayor y definitivo: el espectáculo. Y de la mano de Julia, casi como colofón, los participantes de este evento casi tuvimos la posibilidad de acceder a la presentación de su libro *Piedras de agua*, (lamentablemente no llegó a tiempo, pero cuando el artículo salga ya lo tendremos en nuestras manos) uno de los recientes empeños editoriales de la colección «Escenarios del mundo», de Ediciones Alarcos (empeños que parecen estar llamados a convertirse en la vanguardia teórica-teatral en nuestro país, y que con tanto gusto casi recibimos y agradecemos los interesados), «un excelente estudio –al decir de su prologadora Raquel Carrió– sobre la técnica actoral y sus vínculos con el sentido más profundo del oficio teatral». Y digo «casi colofón» pues el *cierre*, algunas horas después, estuvo a cargo de Iben Nagel Rassmusen con su más reciente espectáculo (*El libro de Ester*). Es decir, un verdadero cierre «por todo lo alto», frase manida que se ajusta perfectamente al espíritu que predominó entre todos los que allí estuvieron, pues no de otra forma podía concluir esta nueva convocatoria de «Magdalena Sin Fronteras» en Cuba y organizada por el Estudio Teatral: una muestra de rigor, de organización, de amplitud, de conocimiento, y de belleza.

Julia Varley

La cafetera

JUSTO HABÍAMOS TERMINADO DE VER EL espectáculo *Carolina de Alto Songo* de Eneyda Villalón en la fábrica de artículos para el hogar, de Santa Clara. De un lado de la sala se habían sentado los trabajadores entre los cuales me mezclé acompañada por Gema Castro, la joven actriz que trabaja con Antonia Fernández, y del otro lado algunas de las mujeres que participaban en el Encuentro y Festival «Magdalena Sin Fronteras».

Me sentía feliz por haber escuchado la linda voz de Eneyda y visto su generosidad brillar en sus ojos conmovidos al final del espectáculo. Había participado en mi taller dándome ocasión de conocerla de cerca. Fui, junto con muchas otras personas, para abrazar a la actriz, a la oficina que usó como camarín.

Antes del espectáculo, como sucede frecuentemente cuando hay una visita de extranjeros, nos habían mostrado algo del lugar. En una especie de jaula gigante que estaba a un costado de un enorme salón vacío, habíamos visto cómo se fabricaban las cafeteras. Un italiano había estado allí hace muchos años para enseñar cómo hacer cafeteras estilo Moka, el Che había inaugurado la fábrica: así nos contaban los numerosos dirigentes que nos acompañaron en la visita. Las trabajadoras sonreían e intentaban no distraerse mientras los visitantes tomaban fotografías.

Al salir del camarín-oficina me vino una idea: sería lindo que la fábrica ofreciese una cafetera a Eneyda como pequeño agradecimiento e intercambio después del espectáculo. Sabía que no es habitual pensar de esta manera, pero tenía confianza en que el entusiasmo provocado por la actuación podría facilitar una variante de las reglas e intenté hablar con los dirigentes allí presentes. No hubo manera. Ninguno podía asumir la responsabilidad de esta decisión. No tenemos esta autoridad, me decían. Pero ¿quién tiene la autoridad? Pregunta sin respuesta.

En ausencia de personas que deciden y se comprometen en primera persona se quedan sólo las reglas y las leyes como defensa y forma de vida. En el teatro, sin embargo, estamos obligadas a transgredir y encontrar un camino personal para poder crear nuestros espectáculos. Allí en la fábrica de Santa Clara se confrontaban dos maneras de pensar, dos maneras de concebir la propia sobrevivencia profesional.

Me fui triste de la fábrica. Esa tristeza coloreó bastante mi última visita a Cuba. He viajado a Cuba muchas otras veces, siempre llena de admiración por la capacidad de resistencia demostrada por los habitantes de la Isla y por los logros de esta sociedad en educación, servicios médicos y en la lucha contra la pobreza. Cada visita me ha dado algo importante y he conocido muy buenos amigos. En ciertos sentidos me siento mitad cubana. Esta vez estuve allí para participar en el encuentro internacional de mujeres de teatro organizado por Roxana Pineda y sus compañeras y compañeros del Estudio Teatral de Santa Clara.

La tristeza que sentí en la fábrica fue causada por varias experiencias que tuve, ejemplos de cómo los individuos, para no tener problemas, han «desaprendido» a tomar iniciativas. Nos quedamos frente a reglas sin rostro humano que nos reenvían siempre a otras oficinas, para renunciar finalmente a una organización que podría ser simple y que sin embargo, se vuelve más y más difícil, incluso imposible, donde ni los dirigentes logran cambiar la ruta establecida.

En la ronda final –la última reunión en círculo durante la cual una por una todas las mujeres que habían participado en el evento «Magdalena Sin Fronteras» hablaron– las lágrimas, los sueños, las risas y los deseos de participar una próxima vez, la necesidad de encuentro, los agradecimientos, mostraban cuánto oxígeno había traído el Festival, un espacio necesario tanto a las extranjeras, como a las latinoamericanas y cubanas.

En una entrevista en la televisión me habían preguntado: ¿habrá un próximo Magdalena en Santa Clara? No sé si Roxana y Gretzy, Alejandro y Joel, tendrán la persistencia, la fuerza y la paciencia de enfrentar la organización de otro evento a pesar de saber cuán importante es para su grupo y para las mujeres de teatro cubanas que asistieron.

El tema del festival y encuentro era «Actrices/Directoras». El tema surgió sin duda por las preocupaciones de Roxana Pineda que queriendo continuar como actriz en su grupo había también empezado a dirigir en la escuela en donde enseña. El tema era también la consecuencia del ambiente del Magdalena en donde muchas mujeres han pasado por la misma experiencia. Han crecido en la profesión inicialmente como actrices y poco a poco, para satisfacer necesidades propias y de sus alumnas, han empezado a ser directoras: Cristina Castrillo, Geddy Aniksdal, Jill Greenhalgh, Maria Porter, yo misma... Igual ha pasado con muchas teatreras cubanas: Flora Lauten, Antonia Fernández, Nelda Castillo…

Las preguntas que nos ponía Roxana eran: cómo nos hemos vuelto directoras, cómo trabajamos y cómo influye nuestro oficio de actrices en el momento de dirigir. Las respuestas llegaron de forma diferente con los espectáculos, la muestra de los talleres, en las demostraciones de trabajo, en el foro, a través de la comparación entre la abstracción de las palabras y la realidad del trabajo, en la necesidad de encontrar principios y saber ir en dirección contraria cuando la situación así lo exige.

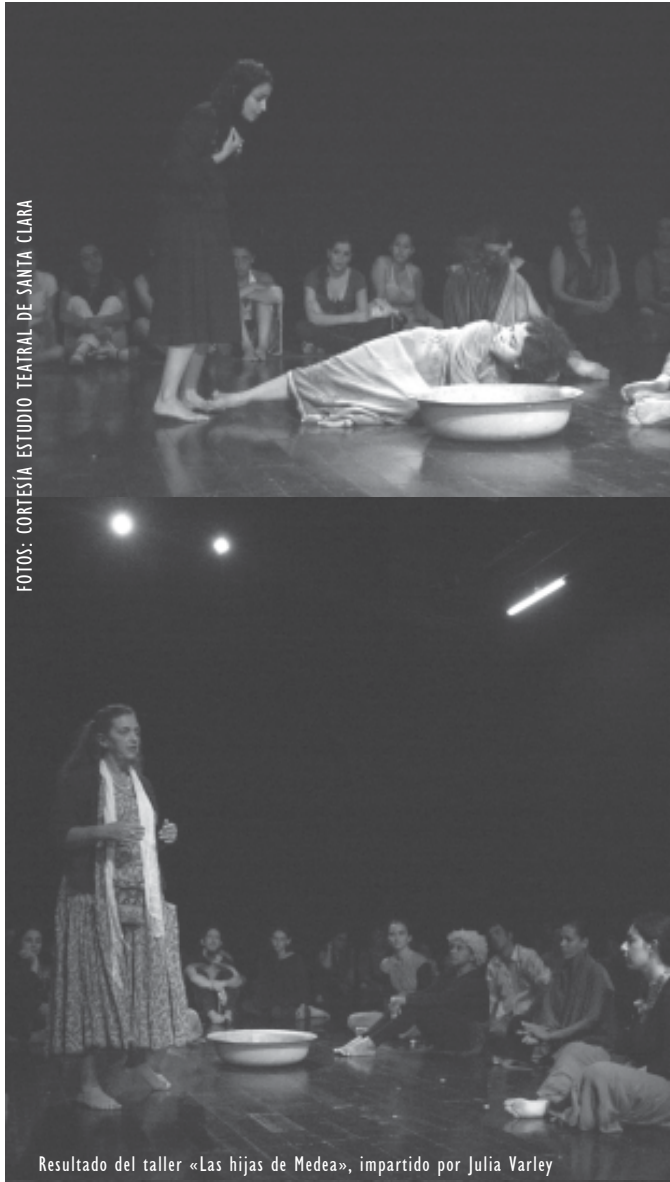
Los últimos dos espectáculos que estoy dirigiendo son con actrices y actores con quienes ya trabajé antes (la argentina Ana Woolf y los italianos Lorenzo Gleijeses y Manolo Muoio). Mi primera necesidad en el reencuentro fue no repetir nada de lo que habíamos hecho antes. Cada vez que dirijo, como cada vez que enfrento un nuevo trabajo como actriz, siento que para partir debo primero dejar atrás todas las armas, los trajes, las técnicas, los conocimientos de antes. Necesito hacer esto para poder escuchar qué intenta decirme y contarme la nueva situación, para saborear su particular perfume.

No soy una directora que elije temas desde el inicio, que sabe de antemano qué quiere decir. El proceso me sirve exactamente para detectar esto. De la misma manera como lo hago como actriz, me concentro en hallar la verdad de la acción, con sus ritmos, asociaciones, colores, sincronía de comportamiento, música, oposiciones, luz, complementariedad, atmósferas, vestidos, profundidad, misterio y objetos. No soy una directora intelectual que ha leído muchos libros y se los acuerda, confío más en mi intuición que reconoce en las acciones escénicas las preguntas que me hago confrontando el drama de la historia y la simplicidad de mi cotidianidad.

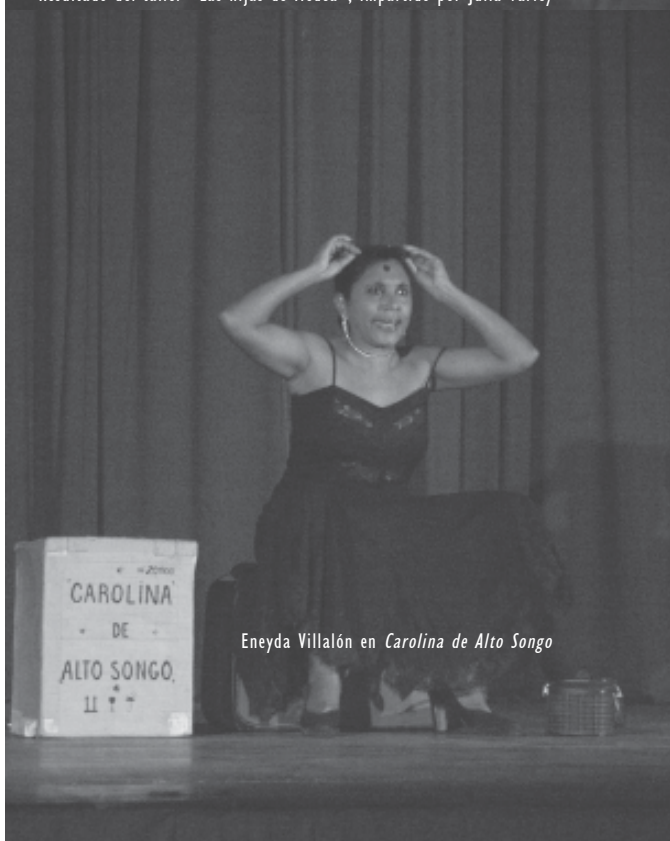
Los espectáculos, cuando se encuentran con los espectadores, no perdonan. La inexorabilidad de lo que funciona o no, me la impone mi director cuando trabajo como actriz, y me la impongo a mí misma cuando dirijo. Empecé para dar autonomía creativa a un actor alemán, Harald Redmer, dándole puntos de salida diferentes para construir materiales de actor y enfrentarse con directores que en su grupo, Pumpenhaus Theater, cambiaban. Vi crecer delante de mis ojos un espectáculo que decidía por sí mismo, *Aus den Spuren des Yeti*. Lo mismo me había pasado con mi unipersonal *El castillo de Holstebro* que empezó como demostración de trabajo y decidió transformarse en algo diferente para contar su historia. Mi entrenamiento como actriz y directora ha sido detectar en el trabajo los elementos que indican un camino que me lleva a un lugar que desconozco pero que sé, tarde o temprano reconoceré.

En «Magdalena Sin Fronteras» ofrecí como directora *El sabor de las naranjas.* La actriz de este espectáculo, la italiana Gabriella Sacco, me había presentado al inicio algunas poesías místicas. Tenía dificultad en comprender cómo iba a conectarme con este tema. Pero el trabajo no da tiempo a este tipo de incertidumbre. Cuando la actriz me hace ver cómo ha realizado concretamente mis ideas, cómo ha transformado palabras en acciones, la dedicación y ne-

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA



Resultado del taller «Las hijas de Medea», impartido por Julia Varley



Eneyda Villalón en *Carolina de Alto Songo*

cesidad que tiene, no puedo hacer otra cosa que trabajar. Al final del proceso comprendí que toda mi experiencia de militante política muy poco mística se revelaba en la necesidad de crear una memoria, de contar las historias de las personas en las cuales creo. El espectáculo es mi manera de continuar manteniendo en vida a mis muertos, de agradecer a los que me han dado. Era importante para mí mostrar el espectáculo en Cuba.

El Estudio Teatral tuvo mucho apoyo (¡Gracias Julián! ¡Gracias Nelly!) para realizar «Magdalena Sin Fronteras», pero igualmente tuvieron que resolver miles de problemas como por ejemplo tareas que a pesar de haber sido organizadas con tiempo se trasformaban en laberintos inexpugnables: el transporte, la comida, el alojamiento.

En la Red del Magdalena Project hemos siempre insistido en la importancia de los detalles organizativos básicos para que un evento salga bien y pueda concentrarse en los intercambios artísticos y pedagógicos. Comer todas juntas, dormir en las mismas condiciones, asegurar las necesidades técnicas acordadas, tener un espacio común donde reunirse informalmente después de los espectáculos, poder llegar fácilmente a los lugares de trabajo y a los alojamientos son ejemplos de necesidades que ayudan al intercambio, el conocimiento recíproco y la comprensión analítica del contexto que hace surgir un tipo de espectáculo teatral en lugar de otro.

Esta vez en Santa Clara, sobre todo los primeros días, la división debido a los sistemas de pago entre cubanas que viven en Cuba, cubanas que viven en el exilio, latinoamericanas y extranjeras, entre maestras y «jóvenes», entre artistas con espectáculos, talleristas y simples espectadoras que querían participar, no ayudaron a crear la isla sin fronteras que este evento se proponía. Esto no dependía de la organización de Roxana o del Estudio Teatral, sino de las costumbres que vienen al tener que seguir reglas sin rostro.

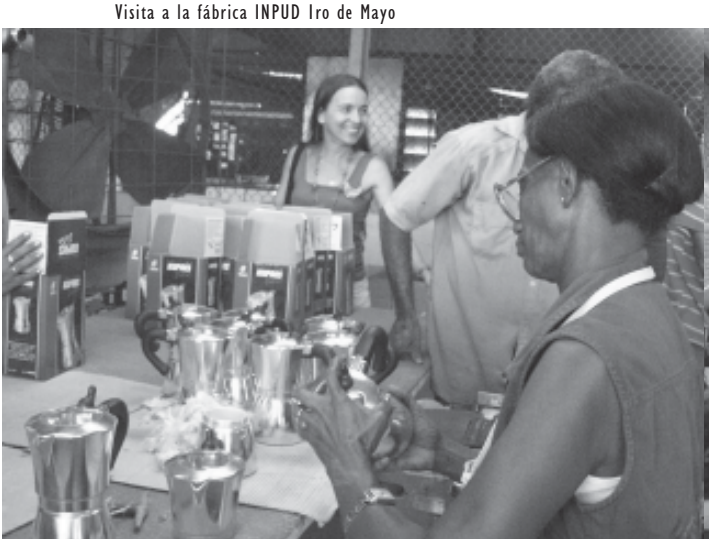
En 2005 la sorpresa fue el descubrir la fuerza de un Festival que penetraba en la ciudad, entre los niños, las mujeres ancianas, los estudiantes. Esta vez había un número mayor de participantes y había una necesidad aún más fuerte por encontrar lugares y tiempos en común para conocerse sin respetar las diferencias de experiencia y lugares de procedencia.

Por ejemplo, una noche pasé varias horas hablando con Dijana, Sanja y Maya, del Dah Teatar, sobre cómo transformar las palabras de los maestros para hablar con palabras más simples pero propias, sobre cómo se copia al inicio para aprender, pero después de algunos años de experiencia, se debe acceder a otro lenguaje y tener el coraje de expresarse con el mismo, aunque no nos dé tanta seguridad. Nos reunimos no tanto para encontrar respuestas, sino para compartir las preguntas que nos toma tanto tiempo y trabajo formular.

Esa noche tomamos cerveza, pagada en pesos convertibles. Este es el sabor que me queda del encuentro alrededor de las preguntas junto al sabor amargo de café de una cafetera que en la fábrica habían desaprendido a regalar. Pero todavía pienso con ganas a cuándo tomaré un buen café cubano. ¡Los encuentros tienen que continuar! ¿La próxima vez?

Magdalena Sin Fronteras

Visita a la fábrica INPUD 1ro de Mayo



Raquel Carrió

La cafetera y la próxima vez

(carta a **Julia** Varley)

QUERIDA JULIA,

he leído tu artículo con verdadera nostalgia. ¿Cómo no tenerla de esos días del «Magdalena Sin Fronteras» en que dificultades y aciertos trazaron, una vez más, los *puentes invisibles* que nos unen?

Todo lo que dices es cierto y tiene tu particular manera de mirar y seleccionar cosas o acciones concretas que se vuelven *signos* para interrogar al lector. Es tu mirada de actriz, que lo vuelve a uno e*spectador*, desde la letra, de pequeños escenarios donde la ironía, el humor, la conmoción o la tristeza interactúan para provocar un *tercer efecto*. Es ese *tercer efecto* el que comunica una *experiencia*. Y es lo que explica que tu libro *Piedras de agua* me haya ayudado a ejercitar mi propia mirada para descubrir en las pequeñas cosas un universo vivo y cambiante.

En este caso, yo selecciono otra secuencia: la del viejo carromato, armado con una motocicleta traída a Cuba desde Europa allá por los años cincuenta (*– después de la guerra–* dijo el viejo) y misteriosamente conectada a un vagón de hierros soldados para el transporte público. Creo que éramos cuatro participantes del Magdalena corriendo detrás de aquella *cosa* para cruzar las calles de Santa Clara y llegar a tiempo a la conferencia.

¿Cómo sobrevivió esa vieja moto? ¿Cómo llegó hasta aquí y de qué manera se transformó, con los años, en ese extraño artefacto sobreviviente de tantas edades?

Lo cierto es que sin guaguas ni otros medios de transporte, allí sigue la moto, y seguramente en la fotografía que tomó Luciana tendremos caras de asombro, de curiosidad, o de tristeza.

En realidad no es una visión alegre la que ofrece una ciudad donde convergen tiempos tan distintos y donde la destrucción y la pobreza amenazan con desaparecerlo todo. En especial el río que atraviesa Santa Clara, con aguas estancadas y llenas de basura, que hace pensar en la hermosa y próspera ciudad que sin duda fue alguna vez. Recuerdo haberla atravesado varias veces de niña con mis abuelos, en viaje de La Habana a Camagüey. Era una ciudad muy viva: de gente que trabajaba y transformaba su entorno.

Tendría otras cosas que contar: como el *apagón* en el hotelito *La Rivierita*, casi en ruinas a pesar del intento de su reconstrucción, en que Gema, Tomás y yo nos empeñábamos, con una fosforera, en ir a rescatar a Iben y sus actrices en la más absoluta oscuridad. Recuerdo cuando la encontré: estaba sentada, silenciosa, como si la oscuridad y el escenario ruinoso del lugar la *llevara a otro tiempo*. Por extraño que parezca, conecté esa imagen de Iben con su propio espectáculo, *El libro de Ester*: Los tiempos oscuros y difíciles en los que, sin embargo, se engendra la vida.

¿Por qué pienso así? ¿Por qué el carromato, la oscuridad o el río de aguas estancadas no me provocan una *mala memoria* de los *días del Magdalena?*

Quizás me he acostumbrado a las ruinas, al envejecimiento y deterioro progresivo de las construcciones. Quizás mis ojos han aprendido a buscar en la oscuridad. Pero también, en este duro oficio de vivir entre lo viejo y lo gastado, y entre reglas y normativas que impiden los cambios e iniciativas personales, he tenido que aprender a defender los pequeños, a veces casi invisibles, brotes de vida y de belleza que el magisterio y el teatro me han regalado. Los veo así: son regalos: pequeños y fugaces momentos en que un espectáculo –a veces pobre, o imperfecto– me entrega un gesto, una palabra, un mínimo *resplandor* que algo ilumina. O un alumno que de pronto me sorprende, salido *de no sé dónde*, con un lenguaje que no existe, una mirada que no aprendió en los libros, ni siquiera en la escuela, sino en algún lugar de sí mismo que yo logré despertar.

Tienes razón: hay una memoria oculta y silenciosa. Está en los objetos, en las calles, en los *ríos profundos* y en el polvo de las ciudades olvidadas. Son como *eras imaginarias* que sobreviven, extrañamente sobreviven, a la voracidad de los cambios, las reglas y las destrucciones. No son claramente visibles, pero en algunos momentos se hacen corpóreas. Por ejemplo, en *El gusto de las naranjas*, tu espectáculo, cuando Gabriella exprime lo que pudiera ser el *zumo* del amor o la nostalgia. Pienso, como tú, que lo difícil es *fijar*, y conservar, esos pequeños brotes de vida y de alimento. Cómo aprender a *transformar* imágenes y objetos que nos sorprenden, nos agreden o entristecen cada día, en algo que pueda ser *vida* y *belleza*.

Belleza es una palabra que me gusta y me incomoda. Tiene algo de aterrador porque la asocio a algo que no encuentro y busco, desesperadamente a veces, entre un montón de piedras y desechos. Sé que existe: la he visto

muchas veces. Son momentos: instantes fugaces de un espectáculo, una pintura, un libro, un sonido, o pedazos de vida que uno guarda.

Cada encuentro con el Proyecto Magdalena (en Gales, en Dinamarca o en Cuba) me ha dejado cosas distintas: del primero, en Gales, evoco la fuerza y la sorpresa. Del penúltimo, en Dinamarca, una curiosa sensación del paso del tiempo en uno mismo y la emoción de la noche, entre uno y otro espectáculo, agrandándose hasta tocar el cielo. De «Magdalena Sin Fronteras II», en Santa Clara, la luz muy tenue iluminando los rostros de los espectadores como un *acto de fe*.

No es algo místico, sino vital. No apela a la trascendencia, sino a la sobrevida: a la necesidad raigal de encontrar un espacio, un lugar, donde habite por instantes la belleza más allá de la ruina, la oscuridad o el deshecho.

Pudiera hablar de otras razones: históricas, socio-culturales, etc. Pero lo que en definitiva me conmueve no es sólo el esfuerzo de Roxana, Joel, y los actores del Estudio Teatral, o el apoyo de las instituciones culturales a pesar de las limitaciones conceptuales (por ejemplo, la absurda separación de *extranjeros*, *cubanos de la Isla* y *residentes en el exterior,* lo cual es profundamente ofensivo, creo que no solo para los que *vivimos aquí*), así como de las dificultades de organización y de recursos. Todo eso lo sé: lo vivo y me duele diariamente. Lo que me conmueve sobre todo es la *real necesidad* de este encuentro.

Personalmente, creo que allí donde el paisaje es más desolado, o más frío, hace más falta la compañía; y donde es más seco, más pobre o más triste, es donde la tenue luz de los escenarios puede enriquecer e iluminar la vida.

En general, detesto el frágil optimismo de las políticas instrumentales que prometen, como sabemos muy bien, *que la próxima vez será mejor.* Yo no sé si va a ser mejor. No sé si habrá ómnibus que transiten por la ciudad, o más viejos carromatos, y ni siquiera si existirán los carros tirados por caballos, las bicicletas chinas, o las motos de los cincuenta. Tampoco sé si el río volverá a ser río de aguas transparentes o definitivamente un basurero. No sé si la ciudad será sepultada por el polvo o –como es ahora– coexistirán, uno frente a otro, en un diálogo amargo, el nuevo *Café Internet* y la casona colonial deshecha. No sé cuánta luz y oscuridad tendrán las calles y las casas. Pero sí sé que, en cualquiera de estos casos, la necesidad del teatro y del encuentro de prácticas escénicas diferentes, eso no desaparece. Como no desaparecen los afectos y las gratitudes a tantos maestros y amigos de cualquier lugar.

Para mí, los días del Magdalena en Santa Clara fueron prósperos: no por las dificultades y ni siquiera por los esfuerzos, sino por sus logros: la llamita que arde todavía en la mirada y el corazón de sus actores y espectadores.

Querida amiga, a los ríos que conectan tus *piedras de agua* habrá que sumar siempre este, con sus aguas negras, porque no estaría completa la *geografía de tu corazón* si así no fuera. Para ti, para Jill, Geddy, Gilly, Maria, y todas las magdalenas, maestras y discípulas, un gran abrazo y el agradecimiento por compartir una vez más *nuestra isla secreta*. Habrá una próxima vez en Santa Clara… ¡pero trae la cafetera, por si acaso! Todo el cariño de RAQUEL.

Demostración de trabajo de Elizabeth de Roza

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Taller impartido por Cristina Castrillo

Visita al asilo de ancianas fundado por Marta Abreu en 1863

Maria Porter

Carta del **Limbo**

La Habana, Cuba,
Santa Clara, Cuba,
Toronto, Canadá,
Nueva York, EE.UU.,

Enero de 2008

QUERIDO MÍO:

¡Bien aquí estoy, por fin en Cuba! Tuve que viajar dos días para llegar a un país que está aproximadamente a cincuenta millas de nuestra frontera más al sur, pero tenías razón en animarme a hacer el viaje. Como nadie me vendía un boleto, vine finalmente a través de un grupo de viaje canadiense de Internet, al que no le importaría si me era ilegal viajar aquí, y que me vendió un boleto en Air Canada, que Air Canada se negó a venderme. Bien, he estado aquí sólo unas horas, pero he aprendido muchas cosas, que es el sentido de tomar un año sabático ¿no? Cruzar las fronteras resultó de lo más interesante. Me trataron mejor cuando llegué a Cuba que en Canadá. El oficial de aduanas canadiense sospechó de mi supuesta estancia de cuatro días en Toronto para la que había empacado dos maletas. Por si las abría y veía mi ropa de verano, había preparado una ingeniosa historia sobre encontrarme con mi amante en Canadá y volar a una cita romántica en las Islas Vírgenes de Estados Unidos. ¿Por qué la guía de viajes de Cuba? Mi amante es cubano y necesito aprender más sobre su cultura. ¡Ahh! No necesité la historia, así que la guardaré para el viaje de regreso.

El recibimiento en La Habana fue impresionante. Había una encantadora mujer que sostenía un gran cartel con mi nombre, así que decidí que sería bueno seguirla. Conversé con ella en nuestro paso a través de la aduana. Me sonrió diciendo lo que yo pensé que era VEEP VINCULO, pero como no sabía aún cómo decir, *what are you saying?* en español, creí más sabio sonreír y asentir. Y, mirad y admiraos, fui escoltada al salón VIP para encontrarme con una comitiva del Ministerio de Cultura. *¡Wow!* ¡No creo que el decano de mi universidad sepa quién soy!

Me quedé por una noche en La Habana en la que creo era la casa de visita del Ministerio de Cultura, bajo el cuidado del amable Armando. Pasé la tarde viendo el voleibol con él mientras hablamos sobre la cultura cubana y su reciente visita a Nueva York. No, querido, yo no hablo español, y él no habla inglés, pero parecíamos entendernos perfectamente. Además, yo traje «Spanish Grammar in 100 EZ Lessons» y gasté todo mi tiempo libre aprendiendo las variaciones masculino/femenino de los adjetivos, que estoy segura serán útiles eventualmente.

Al día siguiente aprendí la que podría ser una frase muy útil: «eres tranquilo». Al parecer cuando los cubanos te dicen eso significa que va a pasar algo realmente irritante. Esta lección en particular la aprendí cuando me introduje en el concepto cubano de tiempo. Nuestro grupo se montó en la guagua con destino a Santa Clara, y el viaje debía durar tres horas y media. Nos pasamos la primera hora dando vueltas por La Habana, recogiendo a los pasajeros y, entonces, terminamos precisamente donde habíamos empezado, en la casa de visita. La gente subió y bajó de la guagua y subió de nuevo, y este proceso se repitió varias veces a lo largo del viaje. Seis horas después llegamos y entendí por qué todos a mi alrededor llevaban paquetes de galletas y servilletas: nunca sabes cuando llegarás a un lugar donde haya comida y un baño.

El dinero aquí es complicado. Hay dos tipos de moneda, y nosotros usamos principalmente «convertibles», pero también se venden cosas en «pesos», el otro tipo de dinero. Sin embargo, no hay ningún cartel que te indique qué dinero usar, así que compré un pedazo de pizza de cincuenta centavos por aproximadamente cuatro dólares.

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Encuentros con una sala vacía, demostración de trabajo de Maria Porter

Tardíamente entendí por qué fue llamado el peso pizza. No hay casi ninguna señal (anuncios, señales del tránsito, indicaciones en las tiendas). Necesitas conocer a alguien de aquí para entender dónde encontrar las cosas; a menos que busques citas de inspiración políticas, no hay ninguna escasez de eso.

La ceremonia de inauguración del festival fue hermosa, con bailarines y jóvenes actores de Santa Clara. Roxana, quien ha organizado el festival, nos lleva de sitio en sitio, y una media hora después presenta su unipersonal. Tengo la sospecha de que Roxana se clonó, o que es una de un juego de cinco, porque nunca la vi realmente dejar la ceremonia. Te diré después, cuando tenga más información.

Bien querido, es cierto: no solo hay dos sistemas simultáneos de dinero, hay al menos dos sistemas de tiempo y espacio. Esa es la única explicación de cómo Roxana y su asistente Alejandro pueden estar en todas partes a la vez. Nunca he visto a Roxana andar; ella aparece mágicamente en cada lugar, fresca, entusiasta, y con frecuencia llevando un atuendo distinto. Lo mismo puede decirse de las actrices del Dah Teatar. Mientras el resto de nosotros parece estar arrugado por la falta de agua caliente y verduras, estas mujeres lucen como si estuvieran en un balneario. Están bronceadas, conocen todas las mejores playas, y, aún así, asisten a todas las presentaciones. ¡Recuérdame que las consulte antes de ir al próximo Magdalena!

Hoy pasó algo curioso. Nos dijeron que ya no podríamos quedarnos en el hotel en que estábamos alojados. No estaba claro por qué. Oímos muchas razones diferentes: el ejército lo necesitó, los niños escolares estaban viniendo para un campamento; en cualquier caso teníamos que hacer el equipaje y esperar a ser llevados a otro lugar. La guagua vino, y cargamos nuestro equipaje y fuimos por toda Santa Clara recogiendo a otros participantes del festival en otros hoteles. No sabíamos a dónde íbamos, o cómo se dividiría el grupo, pero Alejandro se mostraba alegre y seguro, así que yo estaba «tranquila». Llegamos al primer nuevo alojamiento, y todos nos bajamos, pero sólo algunos se quedaron. Era como escoger equipos para un deporte: tú, tú, tú… Ok., el resto en el otro equipo. Aquellos de nosotros no escogidos para este hotel se montaron de nuevo en la guagua, que todavía recogió más participantes del festival y fue a otro hotel. De nuevo el mismo proceso: tú, tú, tú… aquí. Entonces, misteriosamente, la guagua volvió al primer hotel y más personas se bajaron allí. Hicimos un *tour* de tres horas por Santa Clara y hemos vuelto al mismo lugar. Querido, aquí es exactamente cuando el mantra «eres tranquilo» necesita ser repetido. ¡Qué suerte que lo aprendí el primer día!

A estas alturas los vegetarianos del grupo lucen bastante pálidos y tensos. Hemos comido arroz y frijoles por lo menos dos veces por día, y carne de cerdo o pollo. Incluso cuando pides carne de res, te dan carne de cerdo. Al parecer, aquí la carne de cerdo es considerada parte de la familia de la plantas, porque nuestros vegetarianos comen un poco en cada comida. Alguien descubrió cómo comprar queso y afortunadamente estas comidas de lechuga y pan blanco de que subsistían nuestros amigos vegetarianos terminaron.

El otro día hicimos una visita a la Escuela de Artes para ver una clase de danza folclórica. Oh querido. ¡Habré dado en el blanco cuando pueda conducir una clase como esa! Dios mío. Este estilo de baile es tan lejano de nuestro ballet y nuestras propuestas modernas, que nos hace parecer puritanos del *Mayflower*. Me dijeron que una vez que se gradúan tienen trabajo garantizado como bailarines, aunque con un sueldo mucho más bajo que el que nosotros necesitamos para vivir. Sin embargo, cuando pienso en todos nosotros, jóvenes y viejos, trabajando en Nueva York: trabajando durante el día como secretarias, mozos, asistentes de abogados, niñeras, y entonces cuando podemos hacer teatro, que nos cuesta dinero hacerlo, me pregunto quién es más afortunado. Y tantos de nosotros tomando antidepresivos y otros farmacéuticos. Si todos bailáramos como estos bailarines, pondríamos al Prozac fuera del negocio.

El festival concluyó ayer, y se sentía como si hubiéramos estado allí desde siempre y apenas un día. Hicimos el último Círculo, una tradición de los festivales Magdalena en que las participantes se sientan en un círculo y cada una dice algo brevemente sobre su experiencia y sus deseos. En los días previos a este círculo hablé largamente con los artistas cubanos sobre su trabajo aquí y los desafíos a los que se enfrentan. Nuevamente, a pesar de que no hablo español, y algunos de ellos solo un poco de inglés, nuestros intercambios fueron genuinos y extensos. Puedo ver claramente por sus habilidades físicas y vocales que el entrenamiento y la actuación son un asunto serio por aquí. Quisiera que los jóvenes actores con que trabajo pudieran ver esto por sí mismos.

Durante el Círculo, parecía como si las mujeres cubanas estuvieran en la orilla de su Isla ofreciéndonos un adiós e incitándonos a que no las olvidáramos, a recordar sus esfuerzos y sus luchas. Era como si el resto de nosotros volviera de nuevo a sus respectivos países con la posibilidad de vernos otra vez muy pronto, mientras ellos permanecerían luchando una batalla ascendente por hacer teatro. Era como ver su fuerza masiva, colectiva, desvanecerse en la lejanía. Ellos habían sido de tal inspiración para mí con su fuerza, que era

cien veces la mía, que se me hizo imposible imaginarla disminuida a un nivel donde su creatividad pudiera morir. Sin embargo, podía ver en algunas de las más viejas, que habían trabajado durante muchos, muchos años, la fatiga y la pérdida de esperanzas y posibilidades. Sanya del Dah Teatar exhortó a las cubanas a tratar de resistirse a lo que había pasado en Serbia después de la guerra: a tener cuidado de las influencias del consumismo, del comercialismo y de la disolución de su cultura y tradiciones.

Muchos cubanos me preguntaron sobre nuestras elecciones, esperando que nosotros elijamos a un candidato más «ilustrado», pero me temo que a pesar de a quien elijamos, Cuba es un lugar maduro para la explotación, y es cuestión de meses, quizás, para que tengan su primer Mc Donald.

Cuando crucé la frontera de Canadá a Nueva York, me había preparado totalmente, una vez más, para el interrogatorio. Tenía los CD que compré en mi ropa interior, los colgantes del Che en mi pomo de champú, y ensayé la historia de mi amante y nuestra cita en las Islas Vírgenes. Pero cuando vinieron los perros olfateando por los pasillos del tren, sentí un desafío. Casi quise que uno de los funcionarios me preguntara dónde había estado; y no le hubiera contado la ridícula historia que había creado, sino del imposible, el extraordinario país que había visitado y de un festival de teatro que casi se hizo a pesar de sí mismo. Nadie me preguntó dónde había estado, y después de dos horas en la frontera, bajaron del tren a dos estudiantes asiáticos de la universidad. Debí haber usado el colgante del Che.

Y ahora, querido, te escribo de mi cuarto del hotel donde puedo mirar 122 canales de televisión, tomar media hora de ducha caliente, descargar papel higiénico por el inodoro, y escoger de un menú de cien opciones para comer. Mis hijos están entusiasmados por contarme de la última versión de Play Station que salió al mercado. Me siento perdida, como entre dos mundos y dos realidades. La realidad que comparto con las personas que he conocido se nutre de mis esfuerzos diarios por mantener una práctica teatral, casi siempre por mi cuenta. La realidad en que me re-sumergiré no presta mucha atención a estos esfuerzos, pero me las arreglaré. Sin embargo, todavía tengo la imagen de todos esos artistas cubanos parados en la orilla con un adiós ondeante para mí. Me imagino que después de unas semanas en casa la imagen se hará borrosa. Esta noche, sin embargo, encuentro más consuelo y compañía en esta imagen que en la televisión, el agua caliente, y la rica comida. Roxana y sus cien yo viven en mí, y en este momento intentaré, con fuerza, devolver el regalo que me han dado.

Tuya siempre,

M.

Visita al internado de niños sin amparo filial Marta Abreu

Desfile inaugural de «Magdalena Sin Fronteras» 2008, Santa Clara

On tip toe in Santa Clara

Selene D'Agostino

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Foro «Actrices/Directoras»

Inauguración de «Magdalena Sin Fronteras» 2008

LA SEGUNDA EDICIÓN DE «MAGDALENA SIN Fronteras», que tuvo lugar en Santa Clara, Cuba, del 8 al 18 de enero –dirigida por la actriz Roxana Pineda y organizada con el soporte de su grupo, el Estudio Teatral de Santa Clara– ofreció la oportunidad para reflexionar, analizar y debatir sobre las diferentes experiencias profesionales y estrategias individuales de transmisión pedagógica de algunas de las Maestras más destacadas de la escena internacional. «Actrices y Directoras» fue el tema central del encuentro que permitió desentrañar las necesidades y los impulsos que han llevado a la mayoría de las relatoras presentes a convertirse de actrices a directoras de un grupo o bien de sí mismas. La ciudad de Santa Clara abrió sus puertas a estudiantes, actores, actrices, directores y directoras, músicos y bailarines que, durante diez días, participaron en talleres, muestras de trabajo, conferencias y espectáculos. Esta pequeña ciudad a 270 km. de La Habana fue simbólicamente asaltada por mujeres de la escena teatral internacional, junto con un centenar de participantes, llegados de todo el mundo y de cada rincón de la Isla, anhelando aprender, discutir, intercambiar experiencias para luego citarse en 2010.

En el curso de la lectura de *Piedras de agua* de Julia Varley, me acordé de *Préstame el rostro*, libro en el que se cuentan las relaciones amorosas de diez mujeres con los autores de sus propios retratos. Los nombres de los artistas –Manet, Hayez, Kandinsky, Kokoshka– son a menudo muy conocidos tal como lo es su exuberancia sentimental. Menos notorio es que las mujeres que prestaron sus rasgos a las pinturas de aquellos no fueron simples musas sino personalidades de gran relieve que compartieron con sus compañeros no solo azarosas vicisitudes existenciales sino también experiencias artísticas, culturales, empresariales y políticas. Teresa Mengs y Elizabeth Siddal fueron esposas con mucha autonomía intelectual y humana. Alma Mahler y Marianne von Werefkin, polifacética maestra de arte, tuvieron una influencia fundamental en su época. Casi ninguna de ellas se les ha visto reconocer.

He descubierto analogías con los escritos de Julia Varley, por querer ella «realizar un sueño paradójico: una historia en que personas desconocidas tengan una cara y una voz» ya que, desde que trabaja con el Odin Teatret y escucha las conferencias de Eugenio Barba, oye mencionar tan solo a hombres del panorama teatral internacional y se pregunta por qué no aparece ningún nombre de mujer entre esos maestros. El Magdalena Project va justamente hacia esta dirección: otorgar mayor presencia a las mujeres que trabajan en el teatro reconociendo (de manera más evidente) el rol que ellas han tenido en la historia de la profesión teatral. Julia Varley continúa expresando en voz alta su sueño cuando afirma querer «subvertir los criterios habituales del reconocimiento histórico y teórico y hacer hincapié en la importancia de las mujeres por asistir, criar, organizar, traducir, inspirar y cuidar una familia o una compañía, subir al escenario y dejarse llevar por la intuición».

Intuición: esto es lo se percibe de los relatos contados en los encuentros teóricos y en las presentaciones de las muestras de trabajo de las Maestras. Intuiciones que, así como prueba lo que oímos y vemos, van precedidas por tal inagotable estudio y tal dominio de las técnicas teatrales como para convertir la intuición en el primer recurso de la creación artística. Dominio de la técnica, humildad y humanidad fueron las palabras claves del «Magdalena Sin Fronteras II». Mujeres del teatro que, durante diez días,

se pusieron a disposición de discípulos de diferentes edades y experiencias profesionales: jóvenes estudiantes de la Escuela de Arte de Santa Clara y jóvenes treintañeros procedentes de todo el mundo y practicantes, en formas variadas, de actividades teatrales.

La presentación oficial tiene lugar al ponerse el sol en el Parque Vidal ante la estatua de Martha Abreu de Estévez: participan en ella varios grupos de artistas locales, entre los que están el Grupo Oché de danzas afrocubanas, el coro de Maikel y el grupo de Danza del Alma. El espectáculo nocturno *Historias con Máscaras*, dirigido por Roxana Pineda, abre oficialmente el espacio del Estudio Teatral. Ya desde el día siguiente, la «ciudad de Marta» se transforma en un escenario a cielo abierto. Durante los primeros tres días, los participantes son repartidos en grupos para que puedan tomar parte en los talleres llevados por las Maestras convocadas al Magdalena. Tres días de trabajo intenso, en los que a las Maestras les resulta imposible condensar más de treinta años de trabajo; pues, tan solo una prueba! Una prueba que habríamos querido que se prolongase un rato. Los talleres fueron llevados por Gilly Adams, dramaturga británica; Geddy Aniksdal del Grenland Friteater situado en Noruega; Cristina Castrillo del Teatro de las Raíces y co-fundadora, en Argentina, del Libre Teatro Libre a comienzos de los años setenta; Jill Greenhalgh fundadora del Magdalena Project; Elizabeth de Roza, de la tercera generación del nuevo teatro de Singapur; Maria Porter, practicante del Método Suzuki y Julia Varley, histórica actriz del Odin Teatret. Los talleres se concluyeron con breves muestras de las actividades que los participantes desarrollaron en diferentes lugares de la ciudad destinados a salas de teatro. Cada Maestra llevó su taller conforme a las peculiaridades de su formación teatral. Tomemos uno como ejemplo: el taller llevado por Julia Varley con la colaboración de Raquel Carrió, dramaturga del Teatro Buendía de La Habana. En los días previos al comienzo del «Magdalena Sin Fronteras», se dieron algunas instrucciones acerca de qué había que llevar y preparar para la sesión de trabajo titulada «Las hijas de Medea»: un texto y una canción aprendidos de memoria, un traje y algunas pinturas. La cantidad de material necesario ya dejaba prever la compleja estructuración de las jornadas de trabajo. Se tomaron en consideración diferentes facetas del trabajo del actor, particularmente el trabajo en las acciones, la voz y el texto.

El *workshop* tuvo lugar en la sede del Estudio Teatral de Santa Clara durante cuatro horas, de las 8.30 hasta las 12.30. Descomunal el esfuerzo, en tan solo tres días, para mostrar y concentrar, sin que los jóvenes practicantes pudieran equivocarse, un recorrido profesional que continúa desde hace más de treinta años. El peligro, en este tipo de actividades tan breves, es confundir modalidades de técnicas personales con un modelo o, aún peor, con una receta a seguir paso a paso. Sin embargo, como diría Cristina Castrillo en su conferencia: «¡Tenemos el derecho de equivocarnos, y no tenemos que tener miedo de equivocar!»

Varley misma nos puso en guardia ante la posibilidad de una lectura trivial de lo que propondría en la sesión de trabajo: «no es más que una hipótesis de trabajo». Como para significar: les corresponde a ustedes buscar una suya. Tras las primeras instrucciones para el uso, el trabajo se desenvolvió según un ritmo de intensificación progresiva. Los dieciocho participantes fueron repartidos en familias en las que todo miembro trabajó individual y colectivamente en las acciones físicas partiendo de las poses retratadas en las pinturas. En parejas, se siguió trabajando en las acciones, utilizando el objeto como propulsor de los movimientos de cada actor. Formalizadas las acciones y las dinámicas que las habían producido, al día siguiente se trabajó en la voz, a través del texto antes aprendido de memoria, para simplificar la ejecución de algunas tareas. El Estudio Teatral se convierte en una sala rebullendo de sonidos torpes y desentonados, pero Julia Varley con firmeza y paciencia les exhorta a todos a que no juzguen su propia labor. A que no se escuchen a sí mismos, sino que escuchen a los demás, a que se relacionen con ellos a través del sonido, a que hagan dialogar cuerpo y voz. Les sugiere a los participantes, muy sudados e incómodos, que se echen a cantar. Otra vez: que no canten para sí mismos o porque gusten de escucharse o bien, al contrario, para esconder su propia voz, sino para ofrecer esta voz a quienes están escuchando. Los rostros ceñudos se ponen sonrientes, a medida que la atmósfera se relaja. También la memoria titubeante de algún cantante en cierne poco a poco se recobra y la sala vuelve a sonreír. Las voces comienzan cayendo como gotas al suelo, apoyándose sobre los objetos y los cuerpos como copos de nieve fresca, acariciando gatos persas, tronando como la voz de los pescaderos en los mercados del sur de Italia. Nos despedimos cantando.

El último día presenta otro aspecto del trabajo teatral: un primer montaje en bruto de las acciones físicas y del material producido hasta entonces. Según las instrucciones de Raquel Carrió se vuelven a escribir los textos para luego forjarlos en un único texto final. Finalmente, Julia invita cada familia a improvisar arrancando de algunas frases y acciones de Medea: Medea recorre sobre un camino de piedras, Medea lava con piedras, mata con piedras, etc. «Las hijas de Medea» en el curso del taller se presentaron en forma de piedras mojadas.

Cada mañana Santa Clara es una escena teatral: comienza el gallo de la casa vecina de donde me alojé, continúan los demás gallos que, según guión y ritmo establecidos, hacen eco al primer actor. Al canto de los gallos siguen los pregoneros que venden el pan puerta a puerta. Cada día, durante diez días, a las 6.45, el telón se volvió a abrir: voces de oficios antiguos, voces suaves, reales. Los primeros días pienso escucharlos para después grabar sus voces y aprovecharlas en el teatro, luego la curiosidad crece y prefiero observar la manera en que actúan en el escenario de la calle.

Participo en el taller de Julia Varley y me entero de que sus palabras sobre la veracidad de la acción están relacionadas con lo que mis oídos y mis ojos oyen y ven. Son acciones reales porque son necesarias: la voz y el cuerpo siguen exactas intenciones y, precisamente porque son realizadas de manera perfecta, cobran sentido.

La calle se va llenando de hombres, mujeres y niños. Y resuenan entremezcladas las palabras de Eugenio Barba (en *Teatro. Soledad, Oficio y Revuelta*): «sumirse como grupo, en el cerco de la ficción para encontrar el valor de no fingir… el teatro como puente siempre amenazado entre la afirmación de exigencias propias y la necesidad de contaminar con ellas la realidad» que nos rodea.

¿Qué significa para las mujeres hacer teatro en Cuba y, más en general, en los países latinoamericanos? Como europea descubro en el teatro de las mujeres latinoamericanas la necesidad de exhibir su personal recorrido de revuelta femenina. Una liberación de género. Los espectáculos del Teatro Vivarta y del Estudio Teatral son buen ejemplo de ello. Como mujer de teatro, leo los espectáculos europeos, presentados aquí en Santa Clara, marcados por el peso de acontecimientos históricos y sociales –a los que siempre estamos sujetos–, descritos mediante una personal asimilación, que se hacen experiencia colectiva. Ejemplo de ello es *Danza con la oscuridad* del Dah Teater de Belgrado, en el que Sanja Krsmanovic cuenta el cruce entre una locura personal y las locuras de una guerra reciente. Al contrario, los confines geográficos se borran en el espectáculo *Vigía* de la directora británica Jill Greenhalgh. Una sola actriz representa la masacre que se va perpetrando en la frontera entre México y los EEUU desde hace más de catorce años. Mujeres ferozmente matadas cuyos cadáveres se encuentran mutilados a lo largo de la frontera sin que las autoridades se hayan enterado todavía de las razones de tal matanza.

Junto con el Estudio Teatral, toda la comunidad teatral hospedada en Santa Clara continúa su diálogo con el territorio y sus ciudadanos poniendo en escena algunos de los trabajos de los participantes en orfanatos, hospitales, residencias de ancianos y fábricas. Es el caso del taller de la clown humanitaria Ginevra Sanguigno que les hizo tomar parte en el espectáculo a los niños del Hospital Infantil José Luis Miranda y del Internado Martha Abreu. El espectáculo *Carolina de Alto Songo* con Eneyda Villalón del Teatro de las Olas de La Habana, estrenado en la fábrica de electrodomésticos 1ro de Mayo, provista de un amplio teatro que frecuentan los trabajadores de la fábrica misma.

En fin, no faltó la presencia del Odin Teatret que, además de Julia Varley, se confirmó con la llegada de Iben Nagel Rasmussen presentando al público cubano una muestra de trabajo, *Blanca como el jazmín,* y su último espectáculo, *El libro de Ester*.

De manera aún más marcada, los trabajos de las Maestras presentados al público pusieron de relieve lo heterogéneo de los estilos y ofrecieron una oportunidad pedagógica a quienes se están aproximando al oficio y a los que intentan comprender lo complejo de la práctica teatral. Una práctica artesanal, diaria, a menudo solitaria, tal como cuentan las mismas actrices. Las muestras de trabajo explican y ponen en evidencia el esfuerzo de un proceso vibrante ahondando sus raíces en la historia personal que vuelve a aflorar y sigue contándose.

Geddy Aniksdal del Grenland Frieteater puso en escena la historia de su propia transformación de chica que quería hacerse *cow-boy* a mujer militante en el Movimiento feminista de los años setenta, hasta llegar a ser actriz. Por su parte, Maria Porter, actriz neoyorkina, cuenta de sus *Encuentros con una sala vacía*, en realidad «llena de posibilidades, errores, insuficiencias y triunfo», al trazar un círculo de zapatos desparejados que luego se irá poniendo uno solo y a la vez irá convirtiéndose constantemente en una de las distintas mujeres que fue en su vida.

En la sala Marta Abreu, contigua al Teatro de la Caridad, tuvo lugar el foro «Actrices y Directoras». En los encuentros se debatió sobre la necesidad y los motivos que dieron lugar al cambio de actriz a directora. Testimonios que, pese a su diferencia narrativa, comparten algunos rasgos distintivos. Ante todo, la obstinación y el orgullo de resistir la soledad del trabajo creativo; soledad que, en un momento de sus vidas y carreras, les llevó a las relatoras a encontrar hombres y mujeres entregados a la misma pasión. Se reflexionó acerca de la responsabilidad de haber sido testigos activos en difíciles trances históricos; se discutió la utilidad y el sentido del trabajo individual y colectivo, agradeciéndoselo a nuestros Maestros y Maestras.

Abrió el ciclo de las conferencias Nelda Castillo, actriz fundadora del histórico grupo teatral Buendía que tras un largo período en el grupo cubano, en 1996 funda y dirige El Ciervo Encantado, un colectivo teatral desde el que se puede observar, gracias a una constante investigación metodológica, el cuerpo del actor. De hecho, para la actriz-directora es el cuerpo del actor «la verdadera obra de arte», el eje central de su investigación que se propone indagar la relación entre teatro y memoria y construir un contexto en el que el actor pueda descubrir un camino personal de libertad creativa.

Antonia Fernández, fundadora del Estudio Teatral Vivarta, recuerda sus primeros veinte años de aprendizaje en el Teatro Buendía como un período profesional muy intenso, en el que descubrió la dulce fricción entre ser actriz y el deseo de dirigir. Una elección difícil empeorada por las estrecheces del período cubano, pero impuesta por la importancia pedagógica de la enseñanza y por la voluntad de aprender de estudiantes y actores. Maria Porter, en cambio, empieza afirmando que su carrera es el resultado de una «desazón psicológica muy profunda». La búsqueda de un ámbito privado y profesional en el que integrarse hizo posible que trazara los límites de un territorio propio donde poder expresar sus dudas e incertidumbres, además de pedir ayuda. Asimismo, Cristina Castrillo, fundadora del Teatro de las Raíces, situado en Lugano, Suiza, cuenta de su vínculo con el teatro como una relación salpicada de anomalías. Es un relato dolorido, emocionalmente intenso el de Cristina, capaz de ofrecer a los presentes un retrato de la historia teatral latinoamericana de los setenta que la vieron co-fundadora del Libre Teatro Libre. El recuerdo de una infancia pobre pero libre, de un padre medio loco y de una abuela medio aborigen, dura como un roble, fueron su fortuna. Volvió a hallar la misma libertad, locura y sabiduría en el teatro, o más bien, en la creación artística. La directora argentina en efecto no cuestiona su papel, más bien se pregunta cuáles recursos le hacen falta para «construir su trabajo, dirigir los espectáculos, seguir a los actores, estructurar bases metodológicas», con evidentes propósitos pedagógicos. Lo que desea es crear.

Elizabeth de Roza, la más joven de las Maestras invitadas por Roxana Pineda, es una de las representantes de la tercera generación del reciente teatro de Singapur. Su carrera de actriz comienza al pedir ser adoptada por el *Asian Theatre Research*, conmovida por la poesía estética de un espectáculo. Habla de los años de aprendizaje técnico y metodológico profundamente relacionado con las disciplinas físico-mentales de la tradición asiática –Yoga, Thai Chi, meditación– hasta que su Maestro la animó a dirigir un espectáculo. Experiencia que la llevaría a plantearse el significado de los papeles de actor y director. Elizabeth emprende una búsqueda personal partiendo de los conocimientos técnicos adquiridos hasta entonces en la creciente «conciencia de su propio cambio corpóreo en relación con el espacio». El bagaje técnico no alcanza a revelar «la magia del teatro», ese «misterio» que la actriz y directora está intentando plasmar gracias al encuentro revelador con las Maestras del Magdalena Project.

Según Jill Greenhalgh el teatro es urgencia social. No tiene grupo; decide crear uno o más porque necesita hablar de lo que la indigna como si el mundo de las imágenes y de los sonidos, más que las palabras, pudieran expresar plenamente su propia rabia. Diana Milosìviæ, de Belgrado, directora de una compañía de mujeres, a diferencia de sus colegas no ha dudado nunca de su propio papel en el teatro. Llegar a ser directora es la realización de un sueño infantil en el que Diana se ve dentro de un grupo de personas con las que comparte aventuras y experiencias que suele contar a un vecino suyo, su primer espectador.

Funda su grupo con treinta años, llevando solamente dos años a sus compañeras: «¿cómo demostrar pues su propia autoridad, considerada la escasa diferencia de edad?». «Resistiendo una a la otra paradójicamente para escucharse mutuamente». El grupo nació durante la guerra civil, época en que hablar de teatro, vivir de teatro parecía no tener sentido. Pero precisamente la práctica diaria del teatro les dio a estas tres mujeres la fuerza para resistir los horrores de la guerra. La creación oponiéndose a la destrucción y a la muerte. El teatro como instrumento de paz.

Geddy Aniksdal refiere su necesidad de hacer teatro sobre todo para encontrar un sitio para sí misma. Habla del teatro como una de sus moradas, un lugar donde luchar, trabajar y dar mucho de sí. Antes de ingresar en este mundo, en los setenta era activista del Movimiento Feminista donde se sintió impulsada a protestar, protestar enseguida y sin ambages. Participar en un grupo teatral implica transformar su propia energía de mujer en la del trabajo del actor, dirigirla hacia el cuerpo que quiere hablar, saltar, cantar. En una palabra, actuar.

Concluye las jornadas dedicadas al tema «Actrices y Directoras» Julia Varley contando cómo el oficio de actriz «le ha enseñado a escuchar los signos que el trabajo le ofrece» y a aprender a aprovechar toda su fuerza para captar esos signos. El oficio de directora, en cambio, le ha permitido darse cuenta de que su papel consiste en mediar entre el actor y la escena. Es como «la madre del actor que está detrás de la pared, decide tirar la pared abajo, caminar sobre el escenario, e irse»: un arrebato pedagógico. Conciente de la paradoja, Maestra-discípulos, director-actores, de ver nacer, para luego abandonarlo, lo que había contribuido a crear, les exige a sus actores que sean autónomos en su camino profesional. En resumen, quien participó en el Magdalena Project en Santa Clara es depositario de valiosos testimonios de resistencia.

El círculo de las mujeres del Magdalena Project me permitió ver, pese al cansancio, «más que lo que puedo contar y entender; más que lo que vi, porque veía de manera sagrada la forma de todas las cosas en el espíritu y la forma de todas las formas tal como deben vivir juntas como en un solo ser». El cerco sagrado de las mujeres, como decía Alce Nero en *Alce Nero parla*, «no es sino uno entre los muchos cercos que forman un círculo amplio como la luz del día y como la luz de las estrellas y en su centro crece un árbol vigoroso para proteger a todos los hijos de una madre y de un padre. Y vi que era un árbol sagrado».

Solía encontrar a Santa Clara bajo una Ceiba monumental. Sentada en el rincón más apartado del Parque Vidal, en un banco de hierro, simulando ser invisible. A mí me encantó encontrarla allí. Las anchas ramas del árbol formaban un cerco de sombra, un encaje verde con pinceladas de azul. Desde aquel lugar, podía mirar a los niños jugando con el balón en el bullicio matutino y escuchar sus risas infantiles, desde lejos.

(traducido al español por Stefania Basso)

Maternidad de vida

Blanca Felipe Rivero

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

NO HACE FALTA PARIR «BIOLÓGICAMENTE» para gestar. Las mujeres tenemos una ternura peculiar, una inclinación natural hacia la protección de lo justo, lo débil, lo desproporcionado; una predilección innata a lo humano, a acunar, pero también a la osadía. ¿Será porque en sus genes está la disposición al vuelo?

Esta sensación se apoderó intensamente de mí durante «Magdalena Sin Fronteras», en Santa Clara. En esos días de enero mi sensorialidad aumentó y solo a la distancia que el tiempo nos regala decido escribir dispuesta a disfrutar nuevamente lo vivido desde una huella reposada, el compartir muy de cerca con la clown italiana Ginevra Sanguigno, invitada por Roxana Pineda a esta cita única en Cuba.

Así junto a Margot, Yunior, Wilfredo y Dana pasé un taller de ocho días en una escuela primaria de niños sin amparo filiar y otros dilemas sociales, dos días en un taller de clown para adultos con participantes del encuentro, y una visita al Hospital Infantil José Luis Miranda. En cada una de estas tres fases encontré a una misma Ginevra que asegura alcanzar la felicidad en su labor de clown después de transitar por la danza y la actuación.

En 1994 conoce a Pacht Adams (el Médico de la risa), y en 1997 se incorpora a la primera misión humanitaria junto a él y otro grupo de voluntarios que se ocupan de alegrar la vida a personas necesitadas en lugares difíciles como zonas de guerra, de inmensa pobreza y en hospitales. Motivada funda su propia asociación en 2000, colaborando y asistiendo a misiones conjuntas por todo el mundo.

Dice Ginevra que todos tenemos muchas luces, pero a veces las tenemos apagadas y nuestra labor es encender esas luces, hacer que las personas se quieran más así mismas únicamente usando pequeñas estrategias.

Para estos tiempos que vive la humanidad comunicarse con el necesitado, desestrezar, liberar, tranquilizar, escuchar y acompañar son realmente tareas mayores y no precisamente fáciles. Se trata de una estética aparentemente cómoda que entraña instrumentos de comunicación humanas y artísticas muy puntuales.

Estrategias que parecen luces

Fue en el taller para adultos donde Ginevra fue más explícita en cuanto a las estrategias y aquí les va un recorrido por ellas.

Comienza explicando que hacer de clown siempre genera una resistencia, se consideran «perdedores» porque ahora lo primordial es el dinero, la política, y nosotros no buscamos ese poder, ese ser «importante».

Ella nos explica cinco aspectos que considera medulares y la conducen todo el tiempo: la *compasión* y no la lástima, la *confianza*, es decir confiar para que confíen, la *aceptación* sin juzgar, *escuchar* no solo las palabras, sino toda la persona, y finalmente la *imaginación* para crear.

El primer día de taller propone hacer «ejercicios para parecer estúpidos». Asegura que no interesa el vestuario sino la actitud, el objetivo de comunicar desde sí. Dice «me relaciono y uso la danza para tener mi cuerpo alegre, desinhibirme, hacer lo no cotidiano, buscar la sorpresa».

De este modo comienza el entrenamiento con música en traslados diagonales con maneras de caminar, saltar, hacer caras bufas y danzar «estúpidamente». Esto nos prepara física y espiritualmente en función de su idea. Nos sentamos en círculo y nos presentamos «con gracia» mencionando el nombre y lo que le gusta a cada cual. Es increíble como todos generamos risas.

Resultado del taller del Ginevra Sanguigno con niños del internado Marta Abreu

Ginevra Sanguigno en el Hospital Pediátrico José Luis Miranda

Después propone hacer dúos al azar e indica preparar un saludo no habitual. Cuando ya se han presentado se repiten pero incorporando una situación difícil (uno trata de que un banco le de un crédito para obtener una casa donde vivir y el otro en su posición de poder se la niega). Se deberá escoger sólo palabras o sonidos. Se trata de aliviar y de ver desde otro punto de vista la «situación difícil».

Seguimos metamorfoseando objetos que se escogen entre las pertenencias de todos. El ejercicio consiste en crear una situación usando los objetos sin tener relación con su utilidad, así surgen circunstancias de diverso tipo: familiares, de trabajo, más íntimas y extrovertidas.

Para finalizar la sesión unirse en parejas, sentadas en el piso con rodillas unidas una frente a la otra, una persona cuenta cosas desagradables de su vida, preocupaciones y problemas mientras busca la mirada de su compañero y este todo el tiempo la rechaza. Es un minuto interminable que produce una angustia profunda. Después a la inversa. Uno de la pareja cuenta cosas agradables, momentos de gran alegría que han vivido, lo que más le gusta hacer o quisiera alcanzar, mientras la contraparte lo escucha con atención sosteniendo la mirada. Este sí provoca una felicidad inmensa, se los aseguro. Aquí se apunta la importancia de la comunicación y la confianza, el sentir que nos completamos con el otro y el dolor de no ser escuchado o atendido.

Así culmina un primer encuentro sin importar idiomas, lugar de origen, ni estatus social, sazonado a cada momento por anécdotas e informaciones que dan sentido al encuentro.

Comenzamos el segundo día con el entrenamiento con música de la primera sesión de trabajo que finaliza con masajes de relajación en pareja. Es la oportunidad de ocuparse de equilibrar y tranquilizar a alguien con quien se comparte. Las manos pasan por el cuerpo del otro aliviando y reconociendo.

Ginevra propone hablar del lenguaje como recurso: «si no me sé el idioma uso movimientos, gestos y sonidos inventados». Menciona la propuesta de Dario Fo de incorporar cuatro o cinco palabras de un idioma combinándolos con sonidos. En círculo se propone hacer comerciales de ropa de niño, dar noticias por la televisión, decir en cadena lo manifestado por el de al lado. Todo ello combinando cadencias y velocidades.

En esta agradable euforia Ginevra que ha trabajado todo el tiempo dentro de un salón del Museo de Artes Decorativas nos lleva al patio para continuar.

Nuevamente en parejas el uno imita al otro poniendo su mano encima de la mano del otro en cualquier lugar del espacio, después se repite pero poniendo el fondillo. Le continúa imaginar una plastilina en nuestras manos y hacer cualquier objeto o atuendo personal, darle uso y entregarlo al siguiente.

Ya casi para el final presenta el ejercicio El Ángel: en parejas uno cierra los ojos y se entrega a que el otro lo conduzca, dejándose llevar únicamente por la punta del dedo índice a descubrir el espacio, texturas, temperaturas y formas; todo ello sin decir palabras. También en parejas, uno con ojos cerrados es llevado por el toque del dedo índice de su contraparte que es colocado al centro de la espalda para caminar hacia delante, o en un hombro u otro para girar a la izquierda o derecha. Cuando chocan, uno debe poner la palma de la mano encima de la cabeza del otro y este inventar una manera de pitar que sorprenda por su simpatía.

Ginevra decide terminar lo que considera «algunos ejercicios para parecer estúpidos» y convoca a que prueben al menos una vez a que las personas se sientan cercanas al amor. Dice: «prueben irrumpir en lugares públicos y saludar vestidos de clown, inflar un globo y jugar entre todos, hacer pompas, ponerse medias diferentes u otros elementos relacionándolo con una actitud seria provocando el interés y la risa».

De las pequeñas estrategias que ella dice apropiarse incluye algunos elementos que caben en una pequeña bolsita de tela que contiene: un objeto chillón que hace sonar a escondidas, un instrumento musical, un recipiente para hacer pompas de jabón y una nariz roja. A ello se le suma nada de maquillaje porque el rostro se transforma según las circunstancias, algún aditamento para el cabello, dígase sombrero, pañuelo, y un vestuario que dé la sensación de un disparate en la combinación de texturas y colores, sin usar «brillos» o desproporciones estridentes de tamaño o volúmenes.

El goce de crecer juntos

En el internado primario Martha Abreu ocurrió un taller que sumó ocho días. Ya es habitual que Las Magdalenas incorporen este espacio que realmente lo necesita. Aquí compartimos un proceso en el que estuvo contenida la estética de Ginevra unida a las experiencias en el teatro para niños de quienes la acompañábamos. Así transcurrieron los días con el único objetivo de comunicarnos con los niños jugando y descubriéndolos.

Sucedieron ejercicios de diverso tipo, ligados a los dibujos siempre llevando consigo un reforzamiento interno de positividad (Mi sombrero mágico, Una persona feliz, Mi ropa maravillosa y Mi personaje favorito). Para los últimos días nos dividimos los niños y se armaron pequeñas escenificaciones muy sencillas que incluyeron además a la maestra y a nosotros mismos, sin muchos requerimientos ni pretensiones artísticas que no fueran el desenfado y el goce de compartir juntos. Quedó el disfrutar de la entrega del tímido, el deprimido, el hiperquinético, el maldito, el desconcentrado para una lúdica que debíamos presentar.

Se parece a ellas

Ginevra en días anteriores nos explicaba la naturaleza del trabajo de clown en los hospitales. Comentábamos que son lugares llenos de dolor, donde todos son afectados de alguna manera, pacientes, familiares e incluso médicos, enfermeras y técnicos que chocan a diario con la tristeza y el sufrimiento. Indica la *observación* y la *comunicación personificada* como recurso. Dice: «la cama de un paciente es como su hogar, es algo íntimo, es como si nosotros visitáramos su casa».

Llegamos al Hospital Infantil José Luis Miranda y nos espera el psicólogo que lidera el proyecto Para una sonrisa, propuesta interdisciplinaria que se ocupa de trabajar con los pacientes. Nos esperan en el lobby creyendo que se trata de un espectáculo frontal pero Ginevra indicó ir a las salas con pocas personas, Wilfredo la acompaña con una mandolina. Esta vez adiciona a su atuendo una jaba grande con bomba y globos para inflar. Entra a la sala y arma una rueda donde todos danzan. Llega hasta el cubículo e interactúa con el paciente que escoge y establece un diálogo que improvisa mientras canta al ritmo de la música las preguntas y respuestas. Al unísono se interrelaciona con los que de lejos también la observan, saluda, les habla, gesticula, provoca. Detrás de un cristal un grupo mira desde afuera, son personas que esperan o acompañan a sus seres queridos, ella les arma una jerigonza y les pone la mano para que ellos en juego depositen dinero por ser espectadores. Infla globos y como prestidigitadora modela y surgen sombreros, espadas, perros y hasta un «novio nuevo» para la paciente adolescente. Un niño llora desde otro cubículo, ella le habla pero el niño teme. Ginevra sigue interactuando con la mamá más cercana. En el televisor hay una escena de amor e improvisa parodiando los personajes. Todo lo que está al alcance de su vista se convierte en material de trabajo. Finalmente el niño que llora termina recibiendo el globo de las manos de ella.

Así llegamos a la puerta de cuidados intensivos y se propone visitar a una pequeña, pero solo podrán entrar Ginevra y Wilfredo con la música.

Cuando ya estábamos fuera del hospital, después de compartir con algunos de los integrantes del proyecto Para una sonrisa, vi a Ginevra llorar al constatar que la niña que visitó estaba en riesgo de morir en cualquier momento. ¿Cómo esconder el dolor y tener el valor y el talento de hacer brotar una sonrisa ante un hálito de vida?

Amarse a sí mismo y amar a los demás es algo grande, pero además hacer arte con ello es sublime. Es maternidad de vida, y no digo que tenga que ver únicamente con mujeres, pero se parece a ellas.

Magdalena Sin Fronteras

Cartas Cruzadas desde Santa Clara

a propósito de «Magdalena Sin Fronteras»

(para Julia Varley)

Roxana Pineda

CINCO DÍAS DESPUÉS DE HABER CULMINA-do «Magdalena Sin fronteras II» en Santa Clara, en medio del cansancio atroz y el agotamiento mental, alguien me detuvo en la calle para decirme que Yoel, el chofer del evento, había muerto de un infarto. Tenía treinta y dos años y parecía un joven saludable. La noticia me hizo daño y comencé a repasar cada encuentro con Yoel, cada queja suya, cada reclamo de nosotros; cada ausencia, cada llegada tarde, cada escena protagonizada por la guagua que, convertida en el personaje negativo de aquellos días, hizo que muchos de los participantes, con razón, reclamaran un ajuste más preciso de este tema en el futuro. Yo, que muchas veces hablé con Yoel y le pedí puntualidad, me sentía ahora vacía de razones; porque su muerte ya no iba a dejarlo manejar guagua alguna, y de esa forma, todas nuestras consideraciones se tornaban un tanto detestables. Con esa amargura me despedí de diez días intensos, difíciles y preciosos. Una vez más, en medio de muchas dificultades, imprecisiones, sacrificios, duro trabajo y pasión, habíamos logrado sacar adelante un encuentro de dimensiones indescifrables.

La primera vez tuvo el encanto de lo desconocido; caminar sobre un suelo frágil intentando que cada paso se tornara el principio de un camino coherente y hermoso. El primer amor puede ser recordado con generosidad; el primer gesto tiene el valor del espacio abierto, no hay altura contra la que medirse, uno está a merced de sí mismo e intenta validar una experiencia sin saber bien si algo va a resultar. Y resultó. Y al ser la primera vez, todo lo relacionado con los reclamos de organización y logística (un desafío a los dioses que pudimos dominar), a pesar de las dificultades que siempre nos acompañaron, pasaron a un segundo plano; porque lo importante era defender el espacio, lo importante era fundar ese espacio de intercambio, un espacio en medio de la Isla, fuera de la capital, levantado sobre los hombros de un pequeño grupo de teatro, que sin creer en jerarquías o estatus, pasaban de ser director a luminotécnico o carga bultos, de actores a guías, traductores, lleva mensajes, limpia baños, lleva meriendas o corre tras un carretón de caballos para que todo salga bien y a la hora prevista.

De aquella primera vez no podré olvidar que perdí completamente la voz. Tampoco la llegada de Jill (Greenhalgh) al aeropuerto de La Habana y su pregunta a

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Gretzy Fuentes en *Casandra*, Estudio Teatral de Santa Clara

Gretzy Fuentes en *Casandra*, Estudio Teatral de Santa Clara

quemarropa: ¿por qué quieres hacer un Magdalena? De la primera vez recuerdo la alegría de pasear por las calles con las máscaras gigantes de Déborah Hunt; o a Rosa Cuchillo en el parque Vidal, obligando a la gente a seguir a aquella india pintada de blanco. De la primera vez recuerdo a la Dra. Graziella Pogolotti en el Guiñol agradeciendo la excelente traducción de Julia Varley; y a Julia, preparando las flores de Doña Música en la salita pequeña de nuestro teatro. Y recuerdo con nostalgia los almuerzos en la casa de Visita de Educación, todas las Maestras juntas, que a veces aprovechaban para tomar el sol de Cuba, tan envidiable y fuerte en toda época del año. De la primera vez guardo muchas imágenes y todas son generosas y alegres aunque algunas, como las de Brigitte Cirla obligada a abandonar Santa Clara sin presentar su espectáculo, estuviese cargada de lágrimas cuando cantó para mí a modo de despedida. Allí estuvo Sally Rodwell, que para asombro de muchas rió y bailó en la fiesta de clausura.

De la primera vez me llevé muchos papelitos que los participantes escribieron para grabar sus deseos. La mayoría los olvidó después. Y me quedé con la amistad de muchas mujeres del oficio que no había conocido sino por correo electrónico mientras preparaba el encuentro. Y me quedé sobre todo con una sensación de plenitud por haber podido diseñar, organizar y defender junto a mi grupo un encuentro lleno de vida, un encuentro que nos deparó para el futuro algunas cosas no previstas.

Yo sé que un encuentro depende mucho de su estructura organizativa. Esa estructura es indispensable para hacer crecer el pensamiento y garantizar que las cosas más importantes no se pierdan. Las cosas más importantes están siempre escondidas en los detalles, nunca pueden ser previstas. Yo lo veo así. Por eso uno tiene que ser muy celoso cuando organiza un evento. No hay justificación para el cambio de horarios o las suspensiones, para que no esté a tiempo la luz o un elemento escénico, para que el transporte complique la lógica que ha sido diseñada o las comidas se vuelvan el centro por la demora o la rotura del fogón. Siempre he creído que lo primero que tiene que garantizar un evento es una organización impecable. Impecable quiere decir que las cosas imprevistas que siempre suceden puedan ser atendidas sin traicionar la inteligencia del encuentro o desestabilizar el equilibrio entre orden y caos. Pero a veces la realidad te supera y uno tiene que asumir sin miedo una respuesta que garantice que lo más importante no se pierda. Es un riesgo enorme que corre todo el que organiza un encuentro así (sin tener en sus manos los mecanismos de control ni todos los recursos para evadir cualquier desastre).

Cuando «Magdalena Sin Fronteras II» culminó, yo sentí que este segundo encuentro había sido mucho más grande que el primero. En verdad lo fue: en 2005 participaron veinticuatro artistas internacionales; en 2008 asistieron cuarenta y seis; sin contar los talleristas que pagaron toda su estancia en Cuba para poder asistir al evento: un total de veintitrés jóvenes; lo que sumaban sesenta y nueve personas. La amplitud de esta participación fue prevista por mí y asumida como un reto que permitiría un intercambio más abierto e imprevisto para todas: maestras y

estudiantes, actrices y directoras. Al mismo tiempo, estaban participando más de treinta mujeres de teatro de distintas ciudades de Cuba, además de las decenas de actrices, actores, directores, maestros, periodistas y estudiantes de teatro de la ciudad de Santa Clara que se mantuvieron como público habitual del evento.

Otra vez me asombró la generosidad de las mujeres que quisieron regresar a Cuba asumiendo el costo de sus pasajes y ofreciendo, sin cobrar un centavo, un trabajo siempre inquietante; haciendo posible que por diez días, nuestra pequeña ciudad se convirtiera en capital del teatro hecho por mujeres. Sé de las dificultades de muchas de ellas para encontrar soporte económico y llegar hasta aquí desde tan lejos, sé de lo difícil que resulta para muchas ajustar sus programas de trabajo y planificar una estancia de diez días en Santa Clara. Sé qué duro es viajar tanto para hacer una sola función, para trabajar durante tres escasos días con más de diez o doce personas que luego no volverán a ver en mucho tiempo, a las que he pedido que trasmitan algo de su experiencia en el oficio de actriz. Sé que resulta complejo asimilar una lógica de comportamiento que muchas veces se aleja del cotidiano de vida de la mayoría de ellas. Y sé también, que a pesar de todo eso, algo esencial puede experimentarse en el momento del encuentro aquí.

Dos temores me acompañan siempre en «Magdalena Sin Fronteras»: garantizar condiciones de vida dignas y una organización precisa; y mostrar una realidad artística diversa que refleje para los que llegan quiénes somos nosotros en Cuba, y para nosotros, una referencia del teatro hecho por mujeres que en mi concepción del teatro puede estimular, inquietar, y por qué no emocionar ante el asombro por las distancias o cercanías con esos mundos desconocidos. Después de esos dos principios digamos «profesionales» (indispensables), aparece el ser humano particular que soy, con mis preferencias y mi visión del mundo. Sin esa perspectiva egoísta no podría prestar toda mi energía a lo que hago, y sería imposible concebir y echar pa'lante un encuentro así. Desde esa perspectiva egoísta trato de crear espacios para que personas que me agradan por su trabajo y por su particular manera de defender lo que defienden puedan llegar hasta aquí. Me he sentido atraída por el Proyecto Magdalena porque siento que hay una energía de rebeldía y una solidaridad que sobrepasa las buenas costumbres. He percibido en muchos de sus encuentros que hay formas de imponer un diálogo franco y proteger los nacimientos sin gestos de altruismo o paternalismo. Me he sentido parte del espíritu batallador, crítico, ríspido, amoroso, soñador y conspirador de un círculo de mujeres que intentan construir un lenguaje desde el teatro para defender y proteger su decisión de estar presentes.

En la superficie están los encuentros, los espectáculos, las demostraciones de trabajo, los foros, las discusiones. En la superficie están los temas que encontramos para que las mujeres puedan hablar de sus experiencias y encuentren una forma particular de hacerlo. En el subsuelo están los silencios, las preguntas que no se dicen, lo que uno quiere proteger a pesar de la fragilidad; están los sueños, un impulso que nace de la fuerza de la soledad, de la fuerza que da la periferia, del saberse separado. En la superficie está el programa que he diseñado para que los espectáculos puedan ser vistos en igualdad de condiciones y los criterios corran de un lado a otro con una lógica casi animal. Hay espectáculos que despiertan mucha energía y otros que nos dejan más indiferentes porque no logramos contactar. Hay espectáculos que movilizan el pensamiento y algo inasible que la palabra no logra apresar del todo; y otros que nos dejan sin palabras, y otros que nos gustaría comentar, y otros que inician un camino y otros de los que quisiéramos desertar.

Ahora mismo estoy ante un dilema: *somos mujeres en teatro y los espectáculos condensan una experiencia humana y una experiencia en el oficio. ¿Cómo hacer para proteger la calidad de la muestra sin traicionar ese espacio de promoción y protección que es Magdalena?* Porque está claro que desde un ángulo visible estamos hablando de teatro. Y al hablar de teatro, estamos obligadas a definir qué teatro o qué teatros queremos proteger o promover o confrontar. Sí, queremos que las propuestas que elegimos tengan una fuerte condición artística, una vocación de rebeldía y una belleza estructural profunda. Queremos proteger en los espectáculos su intención indagatoria, su inconformidad para sumarse a la complacencia o la banalidad, para sumarse a los discursos hegemónicos de cualquier índole. El ser humano egoísta que soy lo dice de una manera simple: quisiera tener espectáculos bellos y transgresores, espectáculos que nunca me dejen indiferente. Pero no quiero que la lógica que hemos heredado de la «inteligencia crítica» entre a funcionar en mi encuentro para descartar o aplaudir. Reconociendo que hacemos teatro y que hay que encontrar la forma de dialogar y confrontar los procesos, incluso discutir sobre los espectáculos, me niego a crear espacios donde unos sean jueces y otros acusados. Esa no es la lógica de Magdalena Project y eso lo quiero defender. Cristina Castrillo insiste siempre en que tenemos que hablar de teatro. Patricia Ariza se niega a un proceso de selección de obras porque quién va a proteger a esas jóvenes que trabajan en condiciones difíciles.

No había pensado escribir sobre «Magdalena Sin Fronteras». Quería que otros lo hiciesen para observar cómo era percibido el encuentro y qué asuntos despertaban más interés en los demás. El día final, en la última ronda, pedí a todas las mujeres participantes que escribieran una página sobre su experiencia en Santa Clara. Quería obligarlas a escribir. Muy pocas lo hicieron. También les pedí que opinaran brevemente sobre su experiencia en el evento. Todas querían más tiempo para los talleres. Todas exigieron más tiempo para encontrarse y dialogar fuera del trabajo, para hablar de los espectáculos. Todas pidieron rigor en los horarios. Algunas fueron muy duras para evaluar la organización. Al lado de Jill, pensaba si sería capaz de hacer otra vez «Magdalena Sin Fronteras» en el 2011.

Y pensaba en mi grupo, mis compañeros de batalla del Estudio Teatral de Santa Clara, que sin poder participar en los talleres ni disfrutar de la compañía de las maestras se mantuvieron día a día en el teatro y en la calle para que todo saliera sin tropiezos. Mis compañeros, actores y director, una pequeña tropa de siete personas dispuesta a todo por «Magdalena Sin Fronteras». Ellos: Joel Sáez, Gretzy Fuentes, Leyza Clavelo, Eylen de León, Alexis González, Raúl Acosta, Katia Alonso y Alejandro Marrero llevaron sobre sus hombros el peso descomunal de una organización que a pesar de las dificultades logró con mucha dignidad que el encuentro fluyera y llegara al final con una sensación de alegría. También ellos hablaron en una ronda cuando ya estuvimos otra vez solos en nuestra ciudad. Y todos reconocieron que habían trabajado mucho más que la vez anterior, pero que habían sentido que el encuentro les pertenecía, porque además del trabajo brutal habían podido mostrar su trabajo de artistas. Yo, al escucharlos, creí mirarlos por primera vez y me sentí orgullosa de todos ellos.

Para el ser humano egoísta que soy, el hecho de que mi pequeño grupo sea capaz de sostener y organizar un encuentro así es algo decisivo. Tomando en cuenta nuestra tradición para dejarnos dirigir: ser consumidores de ideas y no gestores; tomando en cuenta que somos una agrupación pequeña decididamente interesados en defender el *grupo teatra*l como espacio de indagación y como oasis de confrontación artística, el hecho de protagonizar un acto como «Magdalena Sin Fronteras», sin concesiones, con entera libertad para decidir cómo y con quién, es motivo de satisfacción interna.

Uno siempre tiene argumentos objetivos para hacer lo que hace. Pudiera decir que mi impulso para organizar el Magdalena en Cuba nace también de la imperiosa necesidad de hacer circular mi experiencia y la de mi grupo. Nace de la necesidad de crear otros ámbitos y otras relaciones para esa experiencia. Nace también de mi obsesión para perseguir espacios de intensidad donde los secretos del oficio puedan ponerse a prueba. Nace de una impaciencia por tener cerca a esas personas que quiero y respeto. Nace del placer de organizar espacios para que otros se encuentren y puedan tener la experiencia de un intercambio que funciona a niveles diferentes de los habituales por el tipo de relaciones que se priorizan, más allá de lo bueno o lo malo de un espectáculo, aunque la cualidad de los espectáculos es algo que siempre cuido. Nace de muchos sueños aplazados, de muchas conversaciones con maestros mudos, de una historia de casi veinte años de trabajo en la provincia, a contrapelo de las corrientes de turno, a contrapelo de las opiniones que nos ignoran, a contrapelo de los magnánimos que nos comprenden en un gesto caritativo odioso, a contrapelo del silencio que siempre nos acompañó. Nace de esa fuerza oscura que se transforma en sabiduría y ya no siente dolor por tanta desidia. Nace de la luz de una aceptación por lo que somos. Y nace de la energía que guardamos desde nuestro nacimiento en 1989, cuando tres personas decidimos crear

Maribel Barrios en *No vayas a llorar*, de Viento de Agua, Cuba-México

un grupo de investigación en Santa Clara queriendo transformar el mundo. Ahora sabemos que el mundo es tan solo nuestro mundo. Y no es amargo el aprendizaje, no es solo amargo; porque al mirar atrás, me sorprende que casi veinte años después y a pesar de una biografía llena de huecos negros como decía yo al principio, podamos sentirnos contentos de organizar encuentros de trabajo con la seriedad y el rigor de «Magdalena Sin Fronteras». Y que mi grupo espere a cambio la circulación de su propia experiencia y el contacto vivo con personas que para su director o para mí encarnan al mismo tiempo la inocencia y la pasión de los primeros días, que mi grupo se contente con trabajar como bestias para observar la obra de una artista y poder escucharla en primera persona; vivir la experiencia de confrontar o disfrutar sus espectáculos en su propia casa, poder acoger en su casa un conjunto de mujeres que hacen teatro en condiciones particulares, poder *servir* confiados en que este *servicio* es valioso en sí mismo por la construcción de relaciones vivas y por la experiencia que diez días de trabajo brutal pueden dejarle en sus propias biografías; todo eso me conmueve de ellos. Porque a fin de cuentas, incluido mi director, no tendrían por qué compartir esa parte egoísta del ser humano que soy.

Me preocupa siempre qué lenguaje tendremos que encontrar para que mi intento de observar con curiosidad y dialogar sin prejuicios pueda salir adelante. Me preocupa mucho el sentido, que los días no transcurran porque sí, que los espectáculos no sean triturados por una costumbre cotidiana de consumo que nuestra cultura nos impide desechar, o que una reacción de paternalismo o egocentrismo nos distancie de un diálogo que pudiera abrir puertas o al menos abrir preguntas. No quiero hacer un encuentro para alimentar jerarquías, quiero hacer un encuentro para que las que tienen más experiencia puedan mostrar algunos pasajes de esa experiencia consolidada en hechos precisos: espectáculos, demostraciones de trabajo, talleres. Quiero ser capaz de crear un espacio donde el susurro pueda convertirse en viva voz y la viva voz no dañe. Quiero ser capaz de crear un encuentro donde después de diez días, cuando cada quien haya regresado a su ámbito orgánico, algo de este espacio inunde su hábitat, y algo de su futuro se enrede como resultado de este encuentro. Quiero que los actores de mi grupo aprendan a ver, aprendan a hacerse una opinión, aprendan a defender su oficio con las reglas del oficio. Y quiero que comprendan mirando a otras que lo único importante es el trabajo, y que el trabajo es lo único que salva, y que sin trabajo nada es posible. Pero esto que yo quiero nadie puede lograrlo en diez días; es una quimera, una ilusión. En diez días no puede aprenderse o desaprenderse, en diez días solo puede *hacerse estremecer el mundo*, y quizás, puede que alguna de las participantes se coloque frente a una pregunta importante, o logre recuperar su autoestima para enfrentar la indiferencia y el rechazo. Si algo así sucede a pesar de las dificultades, algo en mí se aquieta.

Querida Ju, no sé si todos saben que fuiste la primera persona que me propuso hacer Magdalena en Cuba aprovechando que se organizaba el encuentro de la EITALC en el Escambray que luego se frustró. De algún modo, tú imaginaste esa posibilidad. Sabes como yo que muchas dudaron de que nosotros fuéramos capaces de organizar algo así, pero las dudas quedaron en el vacío. Ahora se trata de si somos capaces o queremos enfrentar el hecho de mantener el encuentro. Claro que lo vamos a intentar. Lo más difícil son siempre las personas. Para el ser humano egoísta que soy lo más difícil son siempre las personas. Cada vez me cuesta más trabajar con personas en las que no creo. Y no se trata de talento artístico, no es tan solo eso. Se trata de la condición humana. He tenido que trabajar con personas en las que no creo y es siempre algo frustrante porque uno sabe que su perspectiva es la de saquear; son personas que tampoco creen en mí pero creen usarme. Son personas que no creen en la utilidad de estos espacios, ni moverían nunca un dedo para sostenerlos, pero esperan recibir los beneficios, como si un encuentro significara siempre un cheque al portador. Es triste tener la entereza para, a pesar de esas certezas, saber que es importante para el encuentro que personas como esas estén aquí. Pero también aprendemos con los años que esas personas abundan y que el mundo no es bueno y que el sueño de la felicidad, las buenas costumbres y la otra mejilla es un espejismo. La única cosa con la que no puedo ser magnánima es con mi dignidad. Por eso soy actriz. Cuando siento que mi dignidad o la de las personas que amo está siendo atacada entonces me rebelo. Pero he vivido en carne propia la experiencia de ser tratada como basura. Ha sido muy triste tener que hacer fuera de mi país lo que nunca me he permitido en Cuba. Ha sido una experiencia dolorosa tener que soportar fuera de mi país lo que a nadie le hubiese admitido en Cuba. Han sido experiencias humillantes, todo contra lo que Joel y yo hemos luchado desde el inicio. Hemos luchado porque podamos imponer a pesar de las dificultades nuestro ejercicio de la libertad, nuestro ejercicio de la dignidad. Hemos luchado para que los que se forman a nuestro lado aprendan a tener un criterio y a defenderlo contra viento y marea, hemos luchado para que en los marcos de nuestro teatro, mejor o peor, nadie pueda tener el derecho de anularnos o aleccionarnos. Y lo hemos hecho con amor. Y lo hemos hecho protegiendo siempre al ser humano. Yo no podría creer ni estar al lado de personas que, aunque tengan talento, se comportan como traficantes de esclavos. Y tendríamos que ponernos de acuerdo entonces de qué hablamos cuando hablamos de talento. Guardo en mi memoria esas experiencias humillantes como experiencias de aprendizaje de lo que nunca más será. Estoy dispuesta a sacrificar cualquier cosa, pero nunca más aceptaré ninguna relación o experiencia que me coloque a mí o a mi grupo en situaciones de humillación. También por eso hago «Magdalena Sin Fronteras». También por eso quiero seguir esforzándome para que todas ustedes vengan, porque sé que son artistas y son personas que nunca aceptarían la humillación de otros como moneda de cambio. Yo siento que es en mi país don-

de puedo ser enteramente libre. A pesar de todas las adversidades, a pesar de todo lo que hemos retrocedido en la capacidad para pensar o participar, a pesar de las estrecheces de toda índole, de la desidia o la indiferencia o las injusticias que nos tocan. A pesar de todo eso yo siento que es aquí donde más puedo luchar y ser rebelde. Y siento que es algo que me toca.

Yo estaba a tu lado cuando preguntaste a la mujer de la fábrica INPUD si no era posible regalar una cafetera para Eneyda (Villalón). Tienes razón. Hubiese sido quizás agradable para ella y un gesto de generosidad por el trabajo que habían visto los trabajadores de la fábrica. Pero yo sé que a Eneyda eso no le hubiera importado. El brillo que viste en sus ojos escondía su cafetera. Ahora te haré un cuento. Cuando organizaba «Magdalena Sin Fronteras» comencé a pensar a quién traer de Cuba. Los nombres más reconocidos y obvios los tenía claros. Pero yo quería más. Quería *encontrar* a alguien que necesitara estar, a alguien a quien el encuentro pudiese salvarle la vida. Y pensé en Eneyda. Tenía un trabajo que Gretzy y Joel vieron en un Festival de Monólogos, un festival competitivo de los que gustan aquí, donde los sabios aleccionan a los infelices. Eneyda era una infeliz y los sabios el resto. Hicieron trizas su trabajo. Cuando hablé con ella para invitarla me dijo ¡No!, mi obra tiene muchos problemas, recibí muchas críticas de gente importante y he decidido no hacer más el espectáculo. Demoré una semana en convencerla dándole plazos para pensar. Pero al final pude más yo que todos sus verdugos. Ahora te voy a poner aquí la carta que me envió Eneyda cuando llegó a Batabanó, un lugar de costa, sal y sol ardiente al sur de la zona occidental de Cuba, donde hace teatro con su esposo desde hace muchos años.

«Querida amiga Roxana, ¿cómo estás? Te agradezco infinitamente el haberme invitado al evento que tú organizas, que por cierto, reafirmé lo que me decías en cuanto a lo diferente que es, teniendo presente los que se hacen en Cuba en el teatro.»

»Tú, mujer, artista y líder de las Magdalenas en Cuba y en tu logrado espacio, desafiando necesidades, carencias, incomprensiones, pero con un espíritu de estatura muy grande que sé que todos valoramos en ti.

»Para mí las 'Magdalenas Sin Fronteras' han significado mucho, primera vez que comparto un Encuentro con mujeres que hacen teatro de diferentes partes del mundo, y pude apreciar la fuerza, la voluntad tan grande, la necesidad de un decir, que tenemos nosotras, desde la palabra, el espacio, el gesto, la voz, aunque vivamos en el fin del mundo y el encuentro nos permite esto, reflexionar, encontrarnos con diversas culturas, conocernos, valorar nuestros contextos, las circunstancias en que hacemos nuestros procesos artísticos, nuestros propios códigos, el decir con libertad, y eso nos libera de ser críticos, esto es lo que yo hago, necesito decir y punto.

»El evento me ha fortalecido mucho en todos los sentidos, me ha reafirmado por qué me dedico a esta profesión y cuantos caminos existen para hacer buen arte.

»Gracias a ti Roxana por tu impulso y aliento. Gracias a tu esposo que te acompaña en el camino, a Gretzy, Alejandro, y a todo el equipo que te ayuda para que sean posibles las Magdalenas en Cuba. Finalmente recordemos a Violeta Parra cuando dice:

»'Gracias a la vida, que me ha dado tanto
Me dio dos luceros, que cuando los abro…'
Un beso, De Eneyda y Chuchi.»

Conversatorio en la demostración de trabajo de Elizabeth de Roza

Taller impartido por Jill Greenhalgh

Magdalena Sin

Querida Ju. Cuando terminó «Magdalena Sin Fronteras» perdí la voz. Pero no fue como la primera vez. Ahora era una respuesta de mi estado anímico. Yo no quería ni podía hablar. Tú me escribiste para saber, Cristina Castrillo reclamó mis mensajes y Jill me preguntaba desde Gales por qué no sabía de mí. Un mes después de que se fueron abrí la carta que Jill me dejó con la condición de que no podía leerla hasta dos semanas después. Tenía miedo de que yo fuera a sentirme dolida por sus preguntas siempre fuertes. No, no me siento dolida por sus preguntas sobre el destino de Magdalena, sobre el sentido de los encuentros, sobre la necesidad de tener una necesidad profunda para hacer lo que hacemos. Ella tiene razón. Creo que seguiré pensando cómo mejorar las estructuras visibles para que lo invisible se sienta protegido.

Yo espero siempre tus preguntas Ju. Sé que con ellas viene la lucidez de una mirada crítica que nunca está vacía de amor y compromiso real. Por eso quiero que tú y tu trabajo estén siempre en nuestra casa y por eso siempre quiero que las personas que necesitan una protección puedan chocar con tu espíritu. Eneyda tiene su cafetera. La que ninguna fábrica le podrá regalar. Se la di yo al obligarla a venir y se la diste tú trabajando con ella y viendo su trabajo. Esa cafetera que se llevó Eneyda de Santa Clara no podrá ser construida por ninguna fábrica en el mundo ni bajo ningún diseño italiano. ¡Y además es mágica, la ha enseñado a hablar!

Te hago otro cuento. Cuando yo era muy niña pasé un período traumático porque comencé a preguntarme cómo fue que los hombres dejaron de caminar descalzos para ponerse zapatos, y luego como fue que el zapato pasó de ser un objeto utilitario preciso para convertirse en un objeto de vanidad. No es poesía, sufrí mucho tiempo de niña analizando el fenómeno. Cuando perdí la palabra después de este Magdalena todo se enmarañó en el mismo saco: la muerte de Yoel nuestro chofer, la partida de todas ustedes, mis insatisfacciones con la organización, el cansancio, todas las preguntas acumuladas y una sensación de querer retirarme un poco para saber cómo seguir. Quizás no tenga nada que ver, quizás queden muchas zonas oscuras. Pero por todo esto y algunas cosas que deben mantenerse en silencio, es que quiero seguir haciendo Magdalena en Cuba. Mil besos. Ro

Eneyda Villalón en *Carolina de Alto Songo*

Un griot recorre La Habana*

Marilyn Garbey

LA NOCHE DE SÁBADO ES PROPICIA PARA soñar sobre todo si, en un palacio de La Habana Vieja, aparece un griot africano y cuenta cuentos para que los adultos despierten a la vida. Hassane Kouyaté llegó, tocando un pequeño tambor de madera, y se adueñó del escenario. Venía precedido por la leyenda de ser miembro de una antiquísima familia de griots y de ser actor de Peter Brook. En Cuba encontró muchas orejas dispuestas a escuchar las fábulas contadas por su voz. Se presentó y hechizó a la audiencia. Contó la historia de Juan, el perezoso que se encontró con Dios. Después contó la del enamorado de una estrella, la de aquel que quería encontrar su buena suerte, la del que se fue al desierto, hastiado de la ciudad.

El cuentero transformó el escenario en cada uno de los lugares donde transcurría la acción de las fábulas, creó personajes, cantó, bailó, enseñó proverbios, asumió gestos cotidianos de los hombres y mujeres de su país, comunes a hombres y mujeres de tantas partes del mundo. Narró historias que hablan de amor, deseos, sueños, aspiraciones. Algo llamó poderosamente mi atención, y fue el respeto hacia la Naturaleza evidenciado en las historias, era una suerte de llamada de atención, a propósito de la devastación a la cual hemos sometido al entorno en que vivimos. Sorprendió la fuerza de la garganta de este hombre que no hace distinciones entre la narración oral y la actuación para teatro, conmovió la pasión proyectada en cada cuento, y su gran sentido del humor provocó la carcajada.

El tiempo pasó desapercibido y el público reclamó una y otra narración. El griot contó en francés, su voz y sus gestos fueron traducidos por Coralia Rodríguez, una cuenta cuentos cubana cuyo encanto borró las fronteras del idioma.

Mayra Navarro, Hassane Kouyaté y Freddy Artiles

Hassane Kouyaté es uno de los actores más respetados en su país, Burkina Faso, en el resto de África y en toda Europa. Es un hombre de vida intensa: organiza festivales, imparte talleres, actúa, cuenta cuentos, vive intensamente. Su visita a Cuba a temprana fecha del año fue, sin duda, un feliz augurio para las artes escénicas de la Isla.

Yo nací en el teatro

Hassane Kouyaté accedió a compartir los micrófonos de Habana Radio. Fue en la mañana de un enero soleado, sin aires fríos. Aquí van las palabras que llegaron a todas las villas fundacionales de la Isla desde el sexto piso de la Lonja del Comercio.[1]

De África *nos llegan noticias terribles, relacionadas con las guerras, con el hambre y las epidemias, como si no ocurrieran otros hechos en el continente. Por eso su presencia en La Habana es como una señal de vida que llega de allí.*

Te agradezco mucho que hayas tocado el tema. Quiero hacer un paralelo, establecer una comparación entre Cuba y África, porque en otros lugares del mundo se transmite, en general, una falsa imagen de Cuba. Cuando llegué a este país me di cuenta de que pocas veces en la vida he visto un pueblo tan vivo. Yo no tengo la lengua de madera y nunca voy a decir algo que no piense realmente. He visto un pueblo lleno de energía, un pueblo que ama a la vida, un pueblo que sonríe, que le gusta bailar, un pueblo que está en el mismo centro de la vida. En África es parecido, y eso no quiere decir que no tengamos problemas, somos seres vivos y todo lo que vive tiene problemas. Siempre digo que el día sólo tiene importancia porque la noche existe, y también la noche tiene su importancia porque el día existe, pero si pensamos solo en mostrar la noche, las personas inteligentes sabrán que esas son imágenes falsificadas de la vida. Quiero aprovechar para agradecerles a todas las personas que he encontrado en este país. Creo que el mundo tiene que tomar muchas enseñanzas

Hassane Kouyaté y Coralia Rodríguez

de la hospitalidad y de la generosidad del pueblo cubano, hay aquí un gran poder social

Usted *es parte de una familia de griots, quienes transmiten la herencia de generación en generación de manera oral. Me pregunto cómo sobreviven los griots africanos en un mundo donde la Internet y la realidad virtual son quienes marcan la pauta.*

El griot debe saber adaptarse a los nuevos tiempos porque, de todas maneras, no se pueden negar esos útiles modernos, uno no puede abstraerse de ellos, por lo tanto hay que convivir con ellos. Los medios técnicos no están concebidos para utilizarse contra los griots o contra las tradiciones. Estos medios técnicos se vuelven un arma contra los griots si estos no aprenden a servirse de ellos. Por ejemplo, en este momento estoy aquí en la radio, un medio de comunicación moderno, para compartir con los radioescuchas mis experiencias de griots, y esta entrevista aparecerá después en Internet. Por eso pienso que la Internet es un medio técnico que sirve para hacer más popular el conocimiento y el trabajo de los griots. El griot utiliza también otros medios técnicos como el teatro y el cine, y a veces hasta la escritura de libros. Lo más importante es que el griot no olvide sus raíces, porque un árbol que está bien enraizado puede resistir todos los embates de la naturaleza.

¿Cómo *llegó al teatro?*

Yo estoy en el mundo del arte desde que nací. Ser griot es una manera de vivir, para mí el teatro no es un oficio. Estudié Licenciatura en Comercio en París, ese es mi oficio, el teatro es mi vida. Con esto quiero decir que no llegué al teatro, es que nací en el teatro. Mi estancia en el teatro es como una tradición familiar, empezó mi padre y después siguieron sus hijos. En el teatro ocurrió lo mismo que con la tradición de griot. El teatro para mí es una filosofía de vida, es una manera de contar lo que ocurre en mi sociedad, o en diferentes sociedades, de expresar la manera en que vivo, de poner en un espacio y en un tiempo bien determinados lo que pienso; de sacar a la luz lo más grueso, lo más importante de mi vida, de hacer en una plaza pública las preguntas que me gustaría formular sobre cuestiones sociales. Ahora estoy subvencionado por el Estado francés como director escénico, me dieron un teatro para crear mis propias experiencias, hago dos espectáculos por año para este teatro porque, generalmente, me piden que dirija varios espectáculos.

Usted es *colaborador de Peter Brook, uno de los grandes directores de teatro del siglo xx.*

La historia con Peter Brook también es una historia de familia. Mi padre, Sotigui Kouyaté, ha sido actor de la Compañía de Brook durante treinta años. Cuando era niño yo estaba siempre en el café del teatro, era quien le cortaba los tiques de entrada al público, estaba también en la administración y recibía las llamadas de teléfono para hacer las reservaciones. Muchas veces me escondía para ver los ensayos, para contemplar el trabajo. Ese fue mi aprendizaje, el aprendizaje tradicional, el de observar a los demás. Después me fui y fundé mi propia compañía con un amigo de Ginebra que ya pasó por aquí, vino a uno de los festivales de oralidad, Contarte, él se llama Patric Mor, trabajamos mucho durante una decena de años. Entonces Peter Brook me llamó para que trabajara como actor. El niño creció en una familia, salió de su familia para buscar su propio destino, y cuando los padres pensaron que el niño estaba maduro, lo llamaron para que ayudara a otros niños a crecer. Así fue como empecé a trabajar como actor con Brook, a desempeñar las funciones de director artístico en las giras de la Compañía, porque Peter Brook es un hombre muy solicitado y giran varias obras al mismo

tiempo, soy yo quien dirige las giras de la Compañía. Viajé mucho con un espectáculo que se llama *El traje*, que ha tenido un gran éxito mundial. Ahí compartía la escena con mi padre, después tomé el personaje que él hacía. Este es un trabajo de familia, uno nunca deja a su familia, uno puede irse a hacer otras cosas, pero siempre vuelve a la familia.

***Hassane Kouyaté** es un hombre muy laborioso, no para de trabajar. ¿Cómo transcurre un día común y corriente en su vida?*

Lo más importante para mí es saber que puedo serle útil a la sociedad, y cada segundo es un segundo para los demás y, en la misma medida, para mí, porque me he dado cuenta de que cuando veo gente a mi alrededor que no están felices eso me toca, y no puedo ser feliz. Cuando me levanto por la mañana, duermo alrededor de cinco horas por día, me pregunto qué puedo hacer para que ese día sea eficaz. Soy director de teatro y también Director Pedagógico para el Arte en Europa. Director artístico de catorce festivales de oralidad en el mundo y de un Centro Cultural que fundé en Burkina Faso, en mi tierra, que se llama La filosofía de los Griots. También soy actor y cuentero, profesor de talleres de narración, y consejero de muchas estructuras en la Dirección del Desarrollo Cultural y Social del África. Y para poder hacer todo eso necesito un buen equipo alrededor que me apoye, me gusta mucho el trabajo en equipo, tal vez porque soy director de teatro. Voy aprovechar para hacerle un homenaje a mi compañera sentimental, Anuncia Blas, que es también mi asistente personal, ella trabaja dieciséis horas al día, es con quien organizo, cada noche antes de acostarme, todo el trabajo del día siguiente. En las mañanas, ella le transmite las orientaciones al responsable de cada lugar y, alrededor de las seis de la tarde, todos los responsables le dan las respuestas a ella. Antes de acostarnos tratamos esos puntos y le doy las directivas a ella. Hace un rato, mientras esperábamos que comenzara la entrevista, ella me llamó para informarme de una solicitud de trabajo del Ministerio de la Cultura de Francia. A veces hay que tomar decisiones rápidamente, ella sabe dónde me puede encontrar, tengo un teléfono móvil donde estoy todo el tiempo localizable para ella. Ella también es una especie de filtro, y eso me permite tener la tranquilidad para poder crear. Tenemos seis administradores permanentes, que trabajan en una oficina en París, cada uno en un dominio diferente. En este momento tengo un equipo de cincuenta y siete personas que trabajan permanentemente para mí. Puedo hacer todo lo que hago porque tengo un buen equipo alrededor, porque el trabajo está bien organizado. Quiero rendirles homenaje a todas las personas que trabajan conmigo, y te doy las gracias a ti por esa posibilidad.

***Entonces** hay que hablar con Anuncia para que Hassane regrese a La Habana*

Yo soy quien dice la última palabra, pero Anuncia siempre es la jefa, si ella no me transmite una información pues no la tengo y no estoy al corriente del asunto. Coralia, nuestra traductora, lo sabe porque llama a Anuncia para comunicarse conmigo. Con Coralia tengo una relación muy particular, la considero como mi hermana, y voy aprovechar esta ocasión para decir algo que es muy importante para mí decirlo aquí, en La Habana. No es para causarle placer ni para engrandecerla, pero voy a decir algo sobre ella. Cuando la vi contar por primera vez, fue en Ginebra, ella contaba en español, yo supe enseguida que había un nexo entre nosotros dos. Cuando terminó le dije: quiero que vayas a Burkina Faso, ella me respondió: no, sólo puedo contar en español, y le dije: si no cuentas, no importa. Sabía que cuando fuera a Burkina Faso iba a sentirse como en su casa. Y así ocurrió y aportó mucho al pueblo de Burkina Faso. Y de lo que voy a decir ahora, ella se va a enterar en este instante. Era la primera vez que en mi pueblo veían a una mujer negra, venida de afuera. Ellos decían: viene de Cuba, Cuba está muy lejos de nuestro país, pero se dieron cuenta de que se parecía mucho a ellos. Coralia se comportaba como una africana, aunque viniera de otro lugar, no era ajena a nosotros. Su visita fue un estímulo para que las mujeres de mi pueblo contaran cuentos en espacios públicos. Ella habló mucho del trabajo que se hace en Cuba en la oralidad. Honestamente, si no hubiera sido por Coralia, no estaría aquí hoy. Ella insistió para que viniera a Cuba, pero Coralia ya no necesita insistir, ella hizo lo que debía haber hecho, y sabía lo que estaba haciendo porque me conoce. A Cuba volveré, incluso si ustedes no quieren que yo vuelva, yo volveré. Me

Hassane Kouyaté y Coralia Rodríguez

Jesús Lozada y Hassane Kouyaté

lancé a mí mismo el reto de aprender español porque el pueblo cubano me ha dado verdaderas ganas de aprender el idioma.

Cuando *se escribe un texto y se publica, la publicación queda como referencia y lo pueden leer varias generaciones de lectores. Cuando alguien cuenta lo hace a través de la palabra, esa voz puede encontrar oídos receptivos, pero también es posible que esas palabras se las lleve el viento.*

En estos tiempos no hay que descuidar ninguna de esas posibilidades, si el cuento se publica y se lee es muy bueno, pero hay muchos analfabetos en el mundo. Me pregunto cuántas personas tienen la posibilidad de comprar un libro. ¿Cuántas personas tienen la posibilidad de llegar hasta una biblioteca? De ahí la importancia de los cuenteros, pueden llegar hasta el que no sabe leer, al que no puede comprar el libro. Se dice que las palabras de un cuentero podrían desaparecer en la naturaleza. Hay muchos libros que se pudren en los estantes de las bibliotecas, esos libros algún día podrían quemarse, pero si pones esas palabras de boca a oreja se quedan en el corazón de las personas, de las personas que vivirán siempre.

Hassane Kouyaté se paseó por La Habana Vieja llamando la atención con sus trajes coloridos, dictó una conferencia sobre las relaciones entre la cuentería y el teatro, contó sus cuentos en el solar de La California y se despidió de los cubanos intercambiando puntos de vista. Fue en la despedida donde narró su biografía. El griot es depositario de los secretos más íntimos de las personas que acuden a él, que son los mediadores en los conflictos entre hombres y mujeres, entre las tribus, entre los Estados. Ellos también saben de las propiedades curativas de las plantas. Para escuchar su palabra, los oyentes se acomodan siguiendo el hilo del caracol: los niños y los ancianos son los primeros, después se sientan las mujeres, escoltadas por los hombres adultos, los jóvenes cierran fila. Cada quien leerá según su edad, sus deseos, sus expectativas.

El destino es inexorable, pudiera exclamarse al escuchar la historia personal de Hassane Kouyaté: él y su hermano gemelo bebieron la leche materna tras los telones de un teatro, años después viajaron a Canadá a ver actuar a su padre y el frío los convenció de que jamás subirían a un escenario, pero lo aprendido en las clases de Comercio solo le ha sido útil herramienta para organizar el trabajo teatral.

Hassane Kouyaté ha recibido el aplauso de numerosos espectadores en todo el mundo. Su talento pedagógico es reclamado constantemente. Ha recibido el título de Caballero de las Artes y las Letras de Francia y de Burkina Faso. Sin embargo, sus mayores consideran que aún no debe recibir la Madre de las Palabras. Alegan que aún no sabe controlar su generosidad. Así es la vida.

*Hassane Kouyaté fue invitado al Primer Festival de Oralidad Africana Afropalabra, evento auspiciado por la Casa de África y la Oficina del Historiador de Ciudad de La Habana.

NOTA

1Agradezco a Coralia Rodríguez la traducción. A Mayra Navarro, Jesús Lozada, Jorge Jiménez, Alexis Rodríguez y a Yanely Hernández su colaboración.

Iben, Ester y el teatro

No todo se puede intercambiar.
E. Barba

FOTOS: CORTESÍA ESTUDIO TEATRAL DE SANTA CLARA

Tan discreto como su espectáculo, ha sido el paso por la Isla de Iben Nagel Rasmussen, actriz que encarna el espíritu guerrero y amable de los odines. Junto a Julia Varley, Iben llegó a Cuba para participar en la segunda edición del evento «Magdalena Sin Fronteras», dedicado al tema de las actrices directoras. El encuentro fue organizado por el Centro de Investigaciones Teatrales Odiseo y el Estudio Teatral, entre el 8 y el 18 de enero en Santa Clara.

En Villa Clara, las actrices del Odin Teatret, encabezado por Eugenio Barba desde hace más de cuatro décadas, ofrecieron talleres, demostraciones de trabajo y presentaron sus espectáculos para los participantes y los espectadores privilegiados con la posibilidad de compartir vivencias e imágenes creadas por artistas procedentes de varios países, incluyendo a Cuba.

El magisterio generoso y sereno de Julia Varley, y la especial ternura derivada de la sabiduría del oficio, junto a las pasiones acumuladas por los viajes teatrales y humanos de su doncella y Mister Peanut, estremecieron en Santa Clara a los asistentes que la vieron por vez primera en la escena y a quienes, conocedores de su hacer, acertaron en un nuevo descubrimiento dentro de los muros trashumantes de *El Castillo de Holstebro*. Fue su presentación un encuentro de la memoria y los sentimientos empeñados en reafirmar el teatro, sin atender a las edades y las distancias de las historias que nos unen durante la representación, e incluso, un poco más allá.

En Santa Clara y La Habana, Iben Nagel nos regaló *El libro de Ester.* Nos concedió la sorpresa de la sencillez y el decir inteligente, sentido, emotivo y sincero: las mismas pautas de una poética teatral y de vida que han distinguido su inmensa obra como actriz y pedagoga, crecida al amparo del Odin y fogueada, como todos ellos, en el polvo de los caminos y los escenarios, siempre cercanos a los hombres y mujeres de cualquier parte del mundo.

Otra vez un trozo de existencia y una porción dolorosa de biografía se comparten. Iben ofrenda a Ester, su madre ya muerta, un acto de gratitud y fe. Presenta los recuerdos más penetrantes de su vida, correspondientes a los de una generación que vivió la crudeza de la guerra, en medio de la cual, precisamente, la actriz fue concebida, como recuerda su madre «*…en tiempos locos para hacer hijos, sin duda. Pero también tiempos que apelaban al deseo de vivir. Mientras más muerte, miseria y locura veíamos, más vida, salud y normalidad anhelábamos. Amábamos la vida y la amábamos con una intensidad hambrienta.*»[1]

Desde el vientre de Ester, Iben escuchaba los relatos y testimonios que la futura mamá escribía a su propia semilla. Escritora de vocación y urgencias, Ester alimentaba a su hija con las descripciones, las fabulaciones y los anhelos que luego, al nacer, habrían de atraparla, acompañarla o despertarla a la vida y a su personal trascendencia.

El libro de la semilla escrito por Ester encinta, es ahora el centro del espectáculo que la hija ha creado, para dar una nueva dimensión poética a los recuerdos de la madre y la familia, los cuales no son otra cosa que esas huellas dejadas inconscientemente en el transcurso de la historia grande que a todos engloba.

Sobre el tablado de la Sala Llauradó aparece *otro* escenario despejado, un escritorio con su pequeña máquina de escribir, síntesis de la habitación donde la madre armaba sus relatos para la hija por llegar o, como veremos después, remedo apresurado del asilo que acogió a la anciana en sus últimos tiempos de ilusión. Desde ese ámbito, Iben presentará sus imágenes, detenidamente, mirando a los espectadores. Desde allí se preguntará y nos preguntará a nosotros: «*¿De dónde viene mi madre? ¿De dónde viene tu madre?*»[2] Con interrogantes tan claras, echan andar el calendario de imágenes, la secuencia de mensajes, las marcas del almanaque y los cigarrillos apurados que se consumen y reinventan en el espectáculo memorial, escrito y dirigido por Iben, con los *consejos* teatrales de Eugenio Barba.

En el centro del espacio escénico, sobre un telón blanco aparecerán inicialmente proyecciones del viaje de la anciana hacia el cementerio. La travesía última de Ester a través de los fríos campos daneses, sirve de preámbulo para el recorrido por su álbum de recortes, fotos, encuentros familiares, noticias y evidencias de la guerra, del amor, de las despedidas mezcladas con la progresiva quietud de la mirada que anuncia otros tiempos.

Sin personajes ni pretensiones deliberadamente «escénicas» o performativas, las imágenes discretas narran, a su modo, el cruce de las biografías de la madre y la hija, entramado central del espectáculo y de la fuerza emotiva, sutilmente dramática, que Iben construye en su diálogo con Ester, consigo misma y con su natural reencarnación ubicada, cual entelequia acompañante, al otro extremo del escenario.

El libro de Ester, renuncia a la anécdota para levantarse desde la pertinencia de las confesiones. No fabula las relaciones entre la madre y la hija, no las evoca, no las cuenta: las ofrece como un hecho que vive, que permanece, que crece en cada representación como un cuerpo único del cual ni ellas, ni los espectadores, pueden desprenderse. En todo caso, más allá de las conmociones sentimentales que el tema puede estimular en cada una de las personas participantes del acto teatral, más allá de banales sentimentalismos o de aparentes ejercicios profilácticos de la conciencia, se erige la presencia humana del amor entre dos mujeres que son una sola. *El libro de Ester* es un espectáculo sobre la valentía de creer y seguir creyendo, de levantarse contra las soledades y el paso inevitable de las edades.

Esta propuesta es una demostración de humanismo y poesía que, sin deshacerse de conflictos indicados entre alguien que presiente el paso a otra dimensión de la existencia, y aún tiene fuerzas urgentes para los afectos y las entregas, se halla marcado por la impronta de las ausencias y la dinámica de la vida nueva que no puede detenerse.

Madre e hija, desde las remembranzas, exponen el dolor de las separaciones inevitables y, cual clásicos reordenamientos, vuelven a convivir en el espacio perdurable de la poesía del teatro. Así, desde lo más íntimo, desde la renuncia a la espectacularidad, Iben nos permite entrar a su espectáculo. Nos invita a sus confesiones y a su canto sobre el envejecimiento en cualquier parte. Se trata finalmente de un canto que consigue, al cabo, *prolongar la voz de* Ester jugando paradójicamente con todos los recursos teatrales, sometidos a una radical readecuación de sus habituales usos.

Si no fuera por la belleza de las imágenes, por la conmovedora precisión de las palabras y los diálogos estructurados entre la actriz y su madre aludida, su otro yo, o su hija proyectada desde sí misma; si no fueran por el control del ritmo y la depurada técnica de la presencia, que se crece en las voces contrastadas, las miradas llenas de la energía suficiente, para ir del presente a otros tiempos; si no fuera por la oportuna participación de la música y el silencio; si no fueran por la sabia conjunción de todos los elementos de la escena y la actuación asumidos en el cuerpo de la actriz, a la par de otros que se me pueden escapar; si no fuera por esa contenida urdimbre de materiales y metáforas, *El libro de Ester,* solo hubiera sido otro ejercicio de retórica verbal cubierta por las encarnaciones virtuales de un espectáculo.

Como si sospechara de las dudas que la propuesta puede incentivar entre el auditorio, aquel que sabe de la diversidad de sus personajes y creaciones y del que arriba desarmado de precedentes a su cita, Iben se pregunta en las notas al programa escrito en junio de 2005: «El libro de Ester ¿es un espectáculo o un cuento? ¿Su esencialidad y la renuncia a teatralizar, constituyen su fuerza o son el resultado del cansancio de una vieja actriz respecto a su propia profesión y a sí misma?

¿Qué importancia tienen preguntas como estas si la historia quiere, y puede, ser contada, y si alguien tiene el deseo de escucharla?»

Sin embargo, lo sabemos bien, *El libro de Ester* es un hecho teatral de ahora mismo, presente, contemporáneo, necesario. Sobre todas las cosas, lo es, porque habla directo y sin ambages. Porque no oculta sus ficciones y porque sus maneras de seducir, parten de una auténtica necesidad de hablar, de decir, de acompañar y de revelar, no el cansancio, sino la esperanza, para quienes estamos dispuestos a rehacer todo el teatro que nos marca y condiciona culturalmente, y asumir con igual discreción, humildad y grandeza, la permanente necesidad de escucharla, a ella, a Iben y también a Ester.

NOTAS

1 Palabras de Ester, dichas por Iben. Todas las citas son tomadas del texto del espectáculo aparecido en el programa de mano. El texto ha sido escrito por Iben Nagel Rasmussen y traducido por Freddy Artiles, para su presentación en Cuba.

2 Nagel Rasmussen, Iben. «Los senderos ocultos de *El libro de Ester*». Programa de mano del espectáculo. Traducción de Freddy Artiles para su presentación en Cuba. Todas las citas son tomadas de la misma fuente.

Eberto García Abreu

en tAbliA

a cargo de
Amarilis Pérez Vera y Dianelis Diéguez La O

Se otorgan premios Milanés

Con motivo del 144 aniversario de la muerte del poeta y dramaturgo yumurino José Jacinto Milanés se anunciaron los premios que en su honor otorga la filial matancera de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

Citados en la hermosa ciudad de los puentes rememoraron al poeta las figuras de las letras cubanas César López, David Curbelo y Alfredo Zaldívar y los teatristas Jesús A. Díaz, Jaime Gómez Triana y Norge Espinosa quien fuera distinguido antes con el galardón.

En esta oportunidad el jurado, compuesto por los intelectuales antes aludidos, otorgaron los premios en las distinciones de poesía y teatro respectivamente, a los noveles Lionel Valdivia por *Las puertas del silencio*, y Yerandy Fleites por *Un bello sino*.

Durante la gala el público acogió las presentaciones de los ejemplares impresos de los títulos premiados el año anterior: *Cintas de seda*, de Norge Espinosa, publicado bajo el sello de Ediciones Matanzas; y *El bosque francés de la calle del Medio*, de Abel G. Facundo, a cargo de Ediciones Vigía.

Recibe Alberto Curbelo Premio UNEAC de Teatro

Se otorgó al poeta, narrador, ensayista y dramaturgo de origen camagüeyano Alberto Curbelo el Premio José Antonio Ramos. El galardón a la obra *Huracán* constituye, junto a otros, el reconocimiento a la intensa y multidisciplinaria actividad creadora del autor.

Por el diálogo armónico entre tiempos pasados, presentes y futuros, el jurado decidió premiar a esta pieza cuya fábula, inspirada en *La tempestad* de William Shakespeare, trae ante el lector tanto personajes reales (José Martí o la poetisa Dulce María Loynaz) como de ficción (Calibán o Mackandal) que arriban, a merced de un huracán, a una isla del Caribe.

Teatro español en la Fundación Ludwig

Durante los días 14 y 17 del mes de enero la Fundación Ludwig de Cuba propuso al público capitalino la Jornada de Teatro Español Actual.

Comprendieron la muestra las obras: *Mandíbula afilada*, del actor Carles Arbelora; *Hamelin*, de Juan Mayorga quien fue recientemente galardonado con el Premio Nacional de Teatro; *Ciudad lineal*, de la periodista Itziar Pascual; y se cerró la muestra con *Veinticinco años menos un día*, del narrador Antonio Álamo. A su vez, dichas lecturas fueron dirigidas por los directores Abelardo Estorino (Premio Nacional de Teatro), Carlos Celdrán (Argos Teatro), Irene Borges y Carlos Pérez Peña (Teatro Escambray).

Falleció Alberto Alonso, autor de *Carmen*

Se despide el afamado coreógrafo cubano Alberto Alonso. Murió en los Estados Unidos, el pasado primero de enero de 2008 a los noventa años de edad, no sin antes haber dejado su huella en lo que ya hoy es la Escuela Cubana de Ballet.

Perpetuado en el mundo por su obra *Carmen*, estrenada en 1967 por la bailarina rusa Maya Plisétskaya y más tarde glorificada con los pasos de la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, se le considera una de las figuras claves en la consolidación de un estilo y estética del ballet cubano.

Comienza la carrera como bailarín junto a su hermano Fernando Alonso en la escuela Pro Arte Musical, de la que llegaría a ser director al retornar del Ballet Ruso de Montecarlo, donde cristalizara su conocimiento.

Se recordarán sus incursiones y aportes en el ballet de la televisión y el cabaret. En tanto, ya ocupa las páginas de la historia artística como uno de los principales iniciadores del movimiento coreográfico cubano y fundador del Ballet Nacional de Cuba.

Para un público de mayor formato

Nacido del ingenio de ese promotor incansable que es Ramón Silverio, el Festival de Pequeño Formato que durante los días de enero trae a Santa Clara a numerosos colectivos teatrales del país, es ya una cita que identifica a la ciudad y a su avidez cultural. Por encima de no pocas trabas logísticas y dificultades que amenazan a estos y otros eventos, los muros del Mejunje y la sala del Guiñol volvieron a acoger a los colectivos que trajeron hasta acá sus estrenos. Como si se tratara de no cruzar los brazos ante el estado deplorable de algunas instituciones y edificaciones teatrales de la localidad, la muestra dio fe

de esa terquedad a veces tan necesaria con la cual nuestros artistas persisten en dialogar y saludarse.

Grupos ya reconocidos en ediciones pasadas regresaron al Festival, mientras que algunos siempre esperados, como Teatro de las Estaciones, no estuvieron en la cartelera. Papalote, Teatro D´Sur, A Dos Manos, Teatro del Viento y el Proyecto Nueva Línea sí volvieron. Estos dos últimos colectivos acaban de ser galardonados con el Premio Villanueva de la Crítica, un resultado que habla de la madurez lograda en los últimos años, mediante el fogueo en citas como esta, donde han sido siempre bienvenidos e invitados por derecho propio.

Pelusín enamora´o, una puesta de Nueva Línea, recibió lauros que confirman a esta agrupación dirigida por Yaqui Saiz entre las más notables de la escena para niños actual. Muy premiadas fueron *Sangre*, escrita y dirigida por Yunior García para el holguinero Alasbuenas; *Rico*, de Teatro del Caballero; *Inopia*, de la Guerrilla de Teatreros e *Historia de un amor agridulce*, del santaclareño Alánimo. Entre las decepciones estuvieron *Tálamo* y *Weekend en Bahía*. Y entre las propuestas que aspiraban a algún lauro y acabaron con las manos vacías estuvo *El feo*, de Teatro Escambray. Eso es el rostro del concurso.

Sin embargo, más que convertir esta nota en un listado de galardones, me gustaría señalar elementos que creo serían útiles para preservar y mejorar un evento que ya se encuentra en una fase de necesarios replanteos. Si bien este año no se fue tan pródigo, protegiendo al espectador mediante una muestra más selectiva y reducida; es imprescindible que los montajes lleguen a Santa Clara tras ganar referencias sólidas, que garanticen al menos un nivel de cierta dignidad, para lo cual debe contarse con el apoyo de la crítica especializada, antes, durante, y después del Festival. Asimismo, un determinado índice de actualidad debe exigir que los espectáculos se hayan estrenado en fechas recientes, y no una década atrás. La infraestructura del evento debe preocuparse porque los teatristas reciban el pago de sus premios en un plazo de tiempo razonable y no un año después de entregados los diplomas y trofeos. Los hoteles que reciben a los participantes deben poseer un mínimo de garantías en cuanto a calidad de la alimentación y condiciones de hospedaje. Son cuestiones que rebasan, incluso, las capacidades del propio Consejo Provincial, que mucho trabajó para salvar el evento y tuvo que apelar a soluciones inesperadas para producir el Festival; pero que exigen que otras entidades se sensibilicen y participen en la realización de una muestra que vivifica a toda la ciudad, en un empeño de creatividad mancomunada.

Las puestas en escena pueden ser polémicas: eso será siempre lo mejor. Algunas confirman el talento de sus creadores y otras nos presentan la valía de figuras noveles. Pero sobre todo hay que entender al evento como un cuerpo vivo, y no solo como una simple cartelera de funciones y lauros. Esta cita posee el privilegio de un público fiel y atento siempre, que colmó El Mejunje y el Guiñol como en cada enero. Ese es un lujo que habrá que proteger. Y hacer crecer en mayores formatos de iniciativas y provocaciones. La idea de Silverio merece ser cuidada, porque es ya de todos, y entre todos debemos alentarla. Exigiéndole, y amándola. Como a la misma Santa Clara, en días como hoy. (Norge Espinosa Mendoza)

Jornadas Villanueva

Como cada año en el mes de enero tuvieron lugar las festividades por el Día del Teatro Cubano, que bajo el rótulo de Jornadas Villanueva da cabida a una multiplicidad de eventos. Durante una semana, la cartelera habanera cobra una vida inusitada por la variedad que propone al público capitalino. Exposiciones, puestas en escenas, galas, y otras celebraciones ocupan las salas de la capital. Esta vez las jornadas se enriquecieron con las representaciones que abarcaron el marco internacional con las visitas de Iben Nagel (*El libro de Ester*, del Odin Teatret) y desde Serbia, *Danza en la oscuridad*, por Sanja Krsmanovic.

El teatro Hubert de Blanck acogió a los invitados a la gala de los premios que otorga la revista *tablas* y el Premio Nacional de Teatro. La revista entregó los lauros correspondientes al 2008: Dora Alonso (dramaturgia para niños y jóvenes) al dramaturgo Maikel Chávez por *Un mar para tatillo* y Virgilio Piñera al escritor y ensayista Arturo Arango por *El viaje termina en Elsinor*, en tanto se anunciaron los resultados de los premios 2007 de investigación Rine

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

Leal a *Dentro y fuera de los muros. La investigación intercultural y la escritura* escénica, de la Doctora Raquel Carrió.

La entrega de los premios *tablas* de Crítica y Gráfica se otorgaron en la sala Adolfo Llauradó a la serie de fotografía «Cronología de la devoción», de Orlando Luis Pardo Lazo; a la serie de ilustraciones «Islas flotantes», del estudiante de diseño escenográfico Mario David Cárdenas Cancio; a la entrevista «Nelda Castillo: composiciones del cuerpo para el alma», de la estudiante de teatrología Amarilis Pérez Vera. Seguidamente se dio inicio al acto de entrega de los premios Villanueva. En la categoría de mejor espectáculo extranjero a *El círculo de tiza caucasiano*, de la brasileña Compañía Teatro do Latão; en el contexto nacional fueron galardonados los espectáculos para niños *Los zapaticos de rosa* de Teatro de Las Estaciones y *Pelusín enamora´o* de Nueva Línea. En la categoría teatro para adultos *Aquicualquier@*, de Teatro El Público.

Del mismo modo regresaron en su octava edición las Jornadas de Lecturas Dramatizadas «Rolando Ferrer». En saludo al Día del Teatro Cubano y como parte de las Jornadas Villanueva, el ITI de Cuba, la sección de dramaturgia de la UNEAC y la Compañía Rita Montaner convocaron a noveles dramaturgos a participar entre los días 26 y 28 de enero de lo que hoy se ha dado en llamar el Taller «Rolando Ferrer».

Las Jornadas promovidas como respuesta a la escasez de publicaciones de textos dramáticos y de la insuficiente presencia de textos cubanos sobre la escena nacional, ofrecen una muestra de las obras más recientes a través de lecturas dramatizadas que proyectan nuevos retos a la coordinación y dirección del evento.

En la ocasión se presentaron dramaturgos de experiencia como Ulises Rodríguez Febles con *Béisbol*, y Rubén Sicilia con *El cerco*, entre otros; pero las miradas estuvieron dirigidas especialmente hacia los jóvenes Rogelio Orizondo, Yerandy Fleites y William Ruiz.

Con los años el evento ha crecido tanto en número de dramaturgos como de espectadores especializados (o no), facilitándose un diálogo, un debate que le ha adjudicado el carácter de taller. Aunque esta plática, comentario, entrevista, discusión, debe optar por una consolidación ya da sus frutos. En la actualidad, las Jornadas demandan una previa selección de los textos y autores, así como se plantea, para futuras ediciones, promover la representación de piezas que arrojara el propio taller.

Las Jornadas Villanueva concluyeron con la participación de los jóvenes creadores. El departamento de Artes Escénicas de la Asociación Hermanos Saíz de la Ciudad de La Habana promovió, entre los días 21 y 27 de enero en saludo al Día del Teatro Cubano, el evento teórico-práctico con sede en La Madriguera: «Aunque le quemen el hocico».

La semana transcurrió entre talleres, conferencias y funciones que ocuparon diversos espacios de la capital. Se pudo participar en los talleres: Dirección Escénica, a cargo del director de Teatro El Público Carlos Díaz; Arquitectura de papel, por la profesora mexicana Adriana Martelli de Badulake Teatro; Teatro de Muñecos de Reciclaje, con Ángel Guilarte de Tropatrapos; y por último, Creatividad con identidad, que haciendo una excepción se dirigió a niños y niñas.

Simultáneamente se ofrecieron en el Café La Rampa conferencias cuyos objetos de estudio eran la escena cubana actual, el arte y la identidad así como la dirección escénica.

Homenaje al poeta Miguel Hernández

Jornada Hernandiana fue el rótulo para homenajear a Miguel Hernández. Con el auspicio del Centro Cultural «Pablo de la Torriente Brau» en coordinación con la Fundación Cultural «Miguel Hernández» se homenajeó a la figura del poeta entre los días 4 y 8 de febrero.

El programa contempló la exposición de carteles *Miguel Hernández/ Viento del pueblo*, la constitución del Círculo Hernandiano en Cuba, la inauguración de un busto del poeta y las presentaciones del cuaderno *Con gesto enamorado*. Además se ofrecieron conferencias a cargo de estudiosos de la literatura entre los que se pueden mencionar: Virgilio López Lemus, Ana Cairo, Enrique Saínz, Leonardo Padura y Amado del Pino; y se mostraron los documentales *Con Miguel Hernández en Orihuela* y *Bajo la noche lunar*.

Al homenaje literario se sumaron las artes escénicas con la puesta en espacio de la obra *Reino dividido*, del dramaturgo Amado del Pino, por Argos Teatro; y la música con un concierto de clausura del trovador Ariel Díaz.

Convocatoria del IV Festival Nacional del Monólogo Cubano y Premio Terry

Entre los días 11 y 15 de febrero de 2009 se celebrará en Cienfuegos el IV Festival Nacional del Monólogo Cubano y Premio Terry en saludo al 119 Aniversario de la Fundación del Teatro Tomás Terry, recientemente restaurado.

El Consejo Provincial de las Artes Escénicas y el Teatro, con el auspicio del Consejo Nacional de las Artes Escénicas y de la UNEAC, convocan el encuentro de alcance nacional que promueve obras de pequeño formato.

Se podrá participar en las categorías: dramaturgia, dirección y actuación con obras escritas, publicadas o estrenadas en el período comprendido entre enero de 2007 a noviembre de 2008. Los premios corresponderán según la particularidad de cada uno de los perfiles concursantes y contemplarán la especialización entre el teatro para adultos y para niños.

La Perla del Sur disfrutará por esos días de la fiesta teatral que consigo dará espacio en otras regiones de la provincia como actividades de extensión. También para el enriquecimiento e intercambio artístico el Festival convoca a teatristas extranjeros.

Aunque los objetivos principales son mostrar, intercambiar e impulsar el arte teatral cubano de pequeño formato, siempre la práctica hará más rico y vivificante el encuentro. Las obras seleccionadas a participar en la cita se darán a conocer en la primera quincena de enero del 2009.

Mensaje por el Día Mundial del Teatro

Existen muchas hipótesis sobre los orígenes del teatro, pero la que considero más provocadora toma forma de fábula:

Una noche, en los tiempos inmemoriales, un grupo de hombres estaban reunidos en una cantera para calentarse con el fuego y contarse historias. De momento, uno de ellos tuvo la idea de levantarse y utilizar su sombra para ilustrar su relato. Ayudado por la luz de las llamas, aparecieron sobre los muros de la cantera personajes mayores que los naturales. Los otros, atónitos, reconocieron al fuerte y al débil, al opresor y al oprimido, al dios y al mortal.

En nuestros días, las luces de los proyectores han reemplazado al fuego de la alegría inicial y la maquinaria escénica los muros de la cantera. Y con toda la duda de ciertos puristas, esta fábula nos recuerda que la tecnología está en el origen mismo del teatro y que ella no debe ser perseguida como una amenaza, sino tomada como un elemento de unidad.

La sobrevivencia del arte teatral depende de su capacidad de reinventarse integrando las nuevas herramientas y los nuevos lenguajes, Sino, ¿cómo el teatro podrá continuar siendo el testigo de grandes cuestiones de su época y promover el entendimiento entre los pueblos si él mismo no posee el espíritu de apertura? ¿Cómo podrá enorgullecerse de ofrecer soluciones a los problemas de intolerancia, de exclusión y de racismo, si en la misma práctica se niega a todo mestizaje y a toda integración?

Para representar al mundo en toda su complejidad, el artista debe proponer las formas y las ideas nuevas y tener confianza en la inteligencia del espectador capaz, él mismo, de distinguir la silueta de la humanidad en el perpetuo juego de la sombra y la luz.

Es verdad que al jugar con el fuego, el hombre tiene el riesgo de quemarse, pero igualmente tiene la oportunidad de deslumbrar y de iluminar. (Robert Lepage, Québec, 17 de febrero de 2008)

Activando la memoria en un homenaje merecido

El 28 de febrero en La Casona de Línea, el Consejo Nacional de las Artes Escénicas y el Centro Nacional de Investigaciones de dicha institución organizaron el evento Homenaje por el Aniversario cincuenta de Teatro Estudio.

La emblemática agrupación que durante más de cuatro décadas enalteció la vida teatral en la Isla, se daba cita en el espacio que ellos convirtieron de ruinas olvidadas a estudio teatral, en cuyos salones se formularon espectáculos trascendentales dentro del panorama cultural.

En acto de profunda evocación comenzó lo que me he propuesto llamar el prólogo al recuerdo. Las voces de actores y actrices como Miriam Learra, Doris Gutiérrez, Alina Rodríguez, Pancho García, Adria Santana, Mario Aguirre y otros, tomaron cuerpo en parlamentos de personajes que alguna vez interpretaron, mientras formaron parte de Teatro Estudio.

Después de sostenidos aplausos quedó inaugurada la exposición «Aniversario cincuenta de la Fundación de Teatro Estudio». La muestra recogía fotos, programas y vestuarios de alguna de las obras que en las diferentes épocas, fueron realizadas por distintos directores dentro de la compañía.

Posteriormente se inició en la sala Adolfo LLauradó el encuentro con creadores, actores, directores y técnicos que trabajaron en Teatro Estudio. El coloquio comenzó en la voz de Esther Suárez Durán. Desde un detallado repaso por la vida teatral del grupo, la especialista abordó las diferentes etapas que hicieron de Teatro Estudio el punto de referencia más importante de la escena en nuestro país.

Para continuar activando la memoria el teatrólogo Eberto García Abreu invitó al escenario a Héctor Quintero y Abelardo Estorino, quienes abordaron el tema de la dirección artística dentro del grupo, no sin antes evocar el montaje de *Galileo Galiley*, que a finales de los ochenta realizara Vicente Revuelta con estudiantes del Instituto Superior de Arte y algunos miembros de la agrupación.

El panel finalizó con las palabras de Roberto Gacio, quien abordó el trabajo de los actores en el grupo. Seguidamente, una pausa merecida para el reconocimiento al maestro Vicente Revuelta que se encontraba en el público. También se reconoció la labor de directores, actores, diseñadores y técnicos que oficiaron dentro de Teatro Estudio por más de cuatro décadas.

Justo hacia el final del panel y los reconocimientos, Julián González, Presidente del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, anunció la aprobación del proyecto de construir una sala teatral en las cercanías del Teatro Mella con el nombre de Raquel Revuelta, noticia que definitivamente cerró la ovación de los asistentes.

El homenaje concluyó con la proyección del documental *Vicente Revuelta, un largo viaje*, del realizador Kiki Álvarez.

Día Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud

El 20 de marzo de 2008 se celebra anualmente desde el año 2001 el Día Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud con el propósito de hacer visible este arte. Su historia se remonta al siglo XIX, pero no es hasta el primer cuarto del siglo XX que se comienza a institucionalizar en la recién formada Unión Soviética y, posteriormente, con la fundación de la ASSITEJ, organización de alcance universal.

Los eventos organizados para esta jornada son de índole muy amplia y abarcan el plano escénico y teórico. Para cubrir su objetivo principal: difundir la existencia de un Teatro para Niños y Jóvenes, la prensa juega un rol fundamental desde su convocatoria.

A continuación se transcriben fragmentos del mensaje de Profesor Dr. Wolfgang Schneider, Presidente de ASSITEJ en saludo a este día:

«Esto suena interesante. Me pregunto si en lo referente al Teatro para Niños y Jóvenes, es posible enfrentar las cosas de manera diferente.»

»Y ahora, me pregunto, ¿qué podría ser, tal vez, diferente? El teatro para jóvenes espectadores es diferente *per se*. Se define por sus destinatarios, un público que exige ser tomado en cuenta en el proceso artístico, en la producción, distribución y recepción.

»Los temas que aborda no tienen que ser diferentes de los temas usuales que se ven en el teatro para adultos. Tampoco se necesita crear nuevas formas de teatro. Y de ninguna manera debe ser pueril o infantil: o incluso tratar de hacer justicia a lo que uno piensa que a los niños pudiera gustarle. En otras palabras, no debería considerarse como desafío de ser diferente sólo el hecho de que uno esté trabajando para un público especial.

»[…]¡Tenemos que pensar de una manera diferente! ¡No producir teatro a partir de una base literaria, no hacer teatro dependiendo de los programas escolares, no reducir el teatro a obras con elenco de un actor!

»¿O tal vez deberíamos presentar nuestros espectáculos en otra forma de lenguaje? ¡El teatro disparado a

través de impresionantes coreografías, el teatro como un complejo sistema de códigos, o incluso teatro inspirado desde el extranjero! ¿O deberíamos hacer 'el ser diferente' la base de nuestro trabajo? […] Teatro sobre diálogo intercultural, sobre las culturas nacionales básicas, sobre las cosas que tenemos en común, sobre las diferencias y cómo manejamos estos retos en nuestra vida cotidiana, ¿¡o no?! Teatro que se entienda a sí mismo como la sociedad en diálogo consigo misma y, por tanto, hable de encontrar identidades en un período de globalización. ¿Cuán diferentes debemos ser?

»La diversidad cultural es el tema que se está debatiendo en estos momentos en la UNESCO. La Convención de 'Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales' […] tiene, de algún modo que conocerse, tiene que llegar a la gente y, por esta razón ser reflejada en el teatro.

»Los niños y los jóvenes saben exactamente lo que significa 'hacer frente a las cosas de una manera diferente'. […] Hacer las cosas de otra manera podría convertirse en un principio en la vida. El teatro puede mostrar esto, el teatro puede estimular a su público a estar abierto a esto, todo puede hacerse de modo diferente en teatro. En este sentido, con ocasión del Día Internacional del Teatro para Niños 2008, quisiera dejar a todos –artistas, niños y no menos a los políticos culturales– con el siguiente deseo: ¡Háganlo bien, pero háganlo diferente!»

I Bienal de Danza del Caribe

El panorama de la danza nacional que se ha venido enriqueciendo con eventos como: Danzan Dos, de Matanzas, hasta otros de formato y convocatoria más amplia como la Bienal de Danza Callejera, dio como fruto y muestra de su camino hacia la consolidación de un verdadero movimiento la Primera Bienal de Danza del Caribe.

Circunscrito al área caribeña el evento abrió sus puertas, entre los días 27 de marzo y 2 de abril, a todos aquellos bailarines del Caribe y otras regiones de Latinoamérica que quisieran participar en el mismo desde la muestra.

En la gala de clausura se entregaron los premios (Compañía y Solo) que se otorgan en el marco de la Bienal. A Bló Bló de República Dominicana por la obra *Exclamaciones*, de las coreógrafas Awilda Polanco y Cecilia Camino. En tanto, se le entregó el lauro al joven intérprete Luvyen Mederos por su pieza *Coca-Cola Dreams*.

Premio Caricato de Teatro

El 20 de febrero de 2008 se dieron a conocer, en el teatro capitalino Mella, los resultados de la 29 edición del Premio Caricato, convocado por la Asociación de Artistas Escénicos de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC). Durante la gala su coordinadora, la actriz María Eugenia García, y Carlos Padrón, presidente de la Sección de Artistas Escénicos de la UNEAC, anunciaron los trabajos ganadores correspondientes según las diferentes categorías contempladas, entre enero y diciembre de 2007.

Seguidamente la relación de los galardonados en la sección de Teatro:
Teatro Dramático
Actuación protagónica femenina:
Luisa Ma. Jiménez.....«Estoy divinamente así»
Actuación protagónica masculina:
Iván García.....«Si vas a comer, espera por Virgilio»
Actuación de reparto:
Olivia Santana……..«Si vas a comer, espera por Virgilio»
Música original:
Bárbara Llanes.....«Fedra»
Puesta en escena:
Francisco Rodríguez.....«Balada del marino» (Mirón Cubano)
Teatro para niños y jóvenes
Actuación femenina:
Yaki Saiz..... «Pelusín enamora´o» y «Pelusín y la esperanza»
Actuación masculina:
Panait Villalvilla.....«La mágica y probable historia del cuento que se durmió»
Música original:
Augusto Blanca..... «El mago de Oz»
Puesta en escena:
Rubén Darío Salazar.....«Los zapaticos de rosa»

Fe de erratas

En el número 3-4/07, aparece publicado el artículo «Diez años en la luna: teatro y delirio en la poética de Raúl Martín» de Norge Espinosa Mendoza que contiene nueve fotos sin crédito de diferentes espectáculos de Teatro de la Luna. Estas son de la autoría de Pepe Murrieta, uno de nuestros colaboradores habituales.

En el artículo «Delirio habanero: la identidad trocada» de Karina Pino Gallardo, las cuatro fotos que lo grafican y que se publicaron bajo el crédito cortesía Teatro de la Luna, pertenecen al fotógrafo Claudio Fuentes.

Tablas reconoce su error y se disculpa con los fotógrafos por las molestias ocasionadas.

desde San Ignacio 166

Al abrir 2008 propiciamos encuentros de trabajo con críticos y estudiantes del Instituto Superior de Arte. El primero a cargo del crítico y dramaturgo argentino Juan José Santillán, y el segundo, con el actor y profesor norteamericano Sam Kelley.

A enero correspondió también la entrega de premios que, cada dos años, resultan de sus más connotados concursos. La Casa Editorial Tablas-Alarcos, en nombre del Consejo Nacional de las Artes Escénicas, hizo públicos –en el acto de otorgamiento del Premio Nacional de Teatro 2008 a José Milián, realizado el 22 de enero, Día del Teatro Cubano, en la Sala Hubert de Blanck– los resultados del Premio de Teatrología Rine Leal 2007, del Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso 2008 y del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2008.

El jurado del Premio de Teatrología Rine Leal 2007, presidido por Elina Miranda Cancela e integrado por José Antonio Alegría y Osvaldo Cano acordó, por unanimidad, otorgar el premio, por su aporte a la teoría, la periodización y el entendimiento del teatro cubano actual, a través de su análisis crítico y testimonial, en particular de la obra de Teatro Buendía, a *Dentro y fuera de los muros. La investigación intercultural y la escritura escénica*, de Raquel Carrió.

El jurado del Premio de Dramaturgia para Niños y de Títeres Dora Alonso 2008, convocado por primera vez, presidido por Roberto Fernández e integrado por Pedro Valdés Piña y Norge Espinosa Mendoza decidió, por unanimidad, conceder el premio por la gracia de su argumento, la teatralidad de sus situaciones dramáticas, la original concepción de sus personajes, todo ello resuelto en un eficaz tributo al mundo de la escena circense y teatral, a la obra *Un mar para Tatillo*, de Maikel Chávez.

El jurado del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2008, presidido por José Milián y conformado por Roberto D. M. Yeras y Alberto Sarraín, acordó por mayoría otorgar la condición de finalista, por sus valores formales, la originalidad de su tema y el diálogo que tiene con la sociedad, a la obra *Sangre,* de Yunior García, y otorgar el Premio Virgilio Piñera 2008, por el impecable manejo de un argumento clásico, desde una óptica nueva, por su diálogo fluido, inteligente, contextualizado que permite mantener el tono del original desde una voz empática para nuestro público, y por el excelente desarrollo de los nuevos personajes que se integran cómodamente a los ya muy conocidos de su hipotexto, a la obra *El viaje termina en Elsinor***,** de Arturo Arango.

A su vez, los lectores del Royal Court –la importante institución londinense que entrega su premio con el proceso del concurso Virgilio Piñera, aunque este año el acto de premiación se realizará más adelante–, consignaron que «leyeron con interés las ocho obras recibidas y realmente quedamos impresionados por lo promisorio de muchas de las obras recibidas este año, pero no sentimos que ninguna de las obras enviadas esté lista para ser publicada por la editorial Nick Hern Books de Londres». Sin embargo, decidieron conceder mención honorífica a tres escritores cuyos textos se destacaron como los más prometedores: a Maikel Rodríguez de la Cruz por *Daniel y los leones*, a Agnieska Hernández Díaz por *La perfecta simetría*, y a Elizabeth Álvarez por *El camino de Sergio*.

Con febrero nos llegó, como también es ya habitual, la participación en la Feria Internacional del Libro, realizada entre el 14 y el 24 de febrero en la Fortaleza de San Carlos de la Cabaña y otros recintos de la capital, antes de extenderse por otras cuarenta ciudades del país. Al programa literario seguimos contribuyendo con la coordinación de los Días del Teatro en la Feria, una forma promocional de destacar las publicaciones relacionadas con las artes escénicas de todas las editoriales cubanas. Como parte de los mismos fueron

FOTOS: JORGE LUIS BAÑOS

dados a conocer por Ediciones Alarcos trece títulos: *Obras. Volumen I*, de Thomas Bernhard; *El feo y La niña fría*, de Marius von Mayenburg; *Teatro*, de Friedrich Schiller; *Teatro venezolano contemporáneo, volúmenes I y II*, de varios autores; *Teatro escogido*, de Fernando Arrabal; *Obras escogidas. Volumen II*, de Eugenio Barba; *Piedras de agua*, de Julia Varley; *Teatro mítico*, de Pepe Carril; *Teatro escogido*, de Freddy Artiles, más los dos de Antón Arrufat mencionados abajo y *Calzar el coturno americano*, de Elina Miranda Cancela, correspondiente a las reimpresiones de los Premios de la Crítica 2006 por parte del Instituto Cubano del Libro, posibilidad que también encontró *Teatro escogido I y II*, de Eugenio Hernández Espinosa, de Letras Cubanas. Otro título de esta editorial fue *El concierto y otras obras*, de Ulises Rodríguez Febles. Y el Fondo Editorial Casa de las Américas en colaboración con la Universidad de Arcis presentó *Teatro chileno contemporáneo*, antología preparada por Ramón Griffero.

Dos momentos especiales relacionados con México resultaron la presentación por su autor, el importante crítico de danza de ese país César Delgado, de *Nellie Campobello. Crónica de un secuestro*, quien fue introducido por Mercedes Borges Bartutis, y el homenaje que el viernes 22 en la Sala Alejo Carpentier rendimos a Emilio Carballido, el notable dramaturgo poco antes fallecido en su patria. Allí lo recordaron Omar Valiño, director de Tablas-Alarcos, quien precisó que en esa misma sala de La Cabaña había estado en su último viaje a Cuba, Jaime Gómez Triana, del Departamento de Teatro de Casa de las Américas, institución con la que mantuvo un vínculo ejemplar, Abelardo Estorino, con quien cultivó una larga amistad y Gerardo Fulleda León, cuyas palabras de esa jornada cierran esta entrega de *tablas*.

Aparte de la extensa saga de presentaciones, mantuvimos abierto un singular *stand* que, diseñado en forma de bar de libros y revistas por Alain Ortiz con la contribución gráfica de Mauricio Vega tuvo el acierto de acentuar jocosamente la polémica entre consumo cultural y recreación, y terminó con el premio al mejor *stand* de la Feria para nuestra Casa Editorial Tablas-Alarcos.

Como parte del programa literario participamos directamente en las mesas que rindieron análisis y homenaje a Graziella Pogolotti y Antón Arrufat, los dos escritores a los que fue dedicada esta edición del evento. Omar Valiño condujo, tanto en La Habana como en Matanzas, sendas sesiones sobre Pogolotti que se acompañaron con la presentación de libros de la Premio Nacional de Literatura 2005 y una sobre Arrufat, organizada por Tablas-Alarcos, en la que intervinieron Ricardo Alberto Pérez, Carlos Celdrán, José Antonio Alegría y Alberto Sarraín. En esta última fueron presentados del Premio Nacional de Literatura 2000 *El viejo carpintero* por Ediciones Unión y de Alarcos *La manzana y la flecha* y la nueva edición, anotada, de *Los siete contra Tebas*, cuyo estreno en Cuba en octubre pasado por Alberto Sarraín motivó volver editorialmente sobre la pieza. En la clausura de la Feria, en Santiago de Cuba, se estrenó el audiovisual que resultó de la filmación del montaje, dirigido por Enrique Álvarez, acompañado del lanzamiento del libro y del paquete de Ediciones Alarcos para la Feria, también puesto en circulación en Cienfuegos y Holguín.

El 27 de marzo, Día Internacional del Teatro, la Casa Editorial participó de un vivo intercambio con los teatristas de la provincia La Habana, reunidos en Caimito. Allí se presentó también el paquete de Ediciones Alarcos dado a conocer en la Feria del Libro.

FOTO: PEPE MURRIETA

Para la **escena** de todos los tiempos

Gerardo Fulleda León

LO CONOCÍ EN LAS AULAS DEL SEMINARIO de Dramaturgia que dirigía por entonces su amigo Osvaldo Dragún, de su mano vino a nosotros a comienzos del año sesenta y dos; aquel joven de apenas treinta y siete años, de mediana estatura, andar ligero y hablar pausado pero animoso. Tenía una vivacidad muy peculiar en los ojos que sostenía aun cuando lo encontramos hace dos años de nuevo en esta, su Isla añorada. Desde el comienzo nos deslumbró con su entusiasmo y atención, como si ya fuéramos del gremio de autores, con cada uno de los más de veinte alumnos que formábamos aquel equipo de bisoños dramaturgos en germen, con apenas una o dos o ninguna obra estrenada ni escrita. Luego nos hizo el regalo, confabulado con Osvaldo, de atraer a nosotros a la inefable Luisa Josefina Hernández, su gran hermana.

Nos estamos refiriendo a Emilio Carballido, nacido en 1925 en Veracruz. Incansable creador de obras donde lo vernáculo viene sustentado por una visión poética que eleva sus temas a alturas universales. A partir de *Rosalba y los Llaveros*, su primer estreno teatral, descolló con la más sólida carrera dramatúrgica que ningún autor, posterior o anterior, ha logrado en un país de tan fuerte tradición teatral como México.

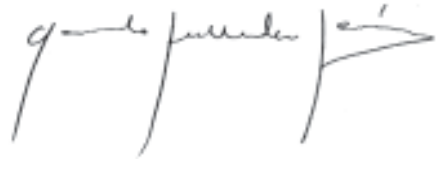
Desde sus dramas y comedias, su verbo siempre nos llega resonante y preciso donde las imágenes afloran en conflictos llevados al máximo de sus posibilidades. Moderno sin experimentalismos, pero siempre con un afán de búsqueda de resortes que nos permitan percibir la realidad de otra manera diferente a como la vemos cotidianamente; consciente de un público al que tenía que subirle la parada y desconcertarlo mientras lo atrapaba en la magia de sus tramas.

En sus obras dramáticas resalta un tinglado de personajes de singular hechura que pese a conocidos nos resultan inéditos, gracias a la sustancia que él les impregna y nos revela de ellos. Inconforme con lo establecido, su escena es el espacio ideal para ayudar a transformar el estado de cosas y los sucesos que le parecían excluyentes, en la existencia de los hombres y mujeres que integran parte de la galería de sus personajes y de su realidad. Dueño de un humor y un sentido de la fantasía que aporta a su producción la vitalidad de un cuadro acabado de pintar o consagrado ya con la fama, que ante la avidez de nuestros ojos siempre nos ofrecen nuevas perspectivas y aristas. Conmovedor, cuando es menester, como una declaración que nos confesara a los sentidos para deslumbrarnos. Su elaboración dramática siempre es profunda aunque se valga de géneros como la comedia, la tragicomedia o la farsa, delineada con la necesaria osadía y los alcances más insólitos. Por lo cual logra una altura en su literatura de estirpe genuinamente popular.

Transitó con igual suerte por la narrativa, basten citar solo dos ejemplos: *El norte,* una noveleta espléndida y transgresora hecha con ánima y una alucinada precisión; a la que nos acercó uno de sus grandes amigos, entre nosotros, el substancial narrador y crítico cubano Calvert Casey. Y con *Las visitaciones del diablo*, una novela donde parodia géneros como el folletín por entrega y la de misterio, con un nivel logrado y esclarecedor.

Llevado al cine de su país en varias ocasiones y a los teatros de todas las latitudes fuera de su patria, no escatimó esfuerzo por ayudar siempre a la dramaturgia que germinaba en cualquier sitio de nuestra América. Incansable, lúcido y honesto hasta el agotamiento creó y sostuvo la revista *Tramoya*, contra viento y marea por más de treinta años, donde dio espacio a todo quehacer que mereciera ser resaltado en las artes escénicas. En ella, tras su regreso a Cuba y disolver así asperezas con nuestra Isla –generadas en unos años difíciles–, se acercó de nuevo a nuestra Casa de las Américas, al Ministerio Nacional de Cultura, a sus amigos, y a este sol que siempre había ponderado en su corazón; para en un reciente número agrupar a una hornada de aquellos «jóvenes» de la Isla, a los que vio nacer.

Sus obras multipremiadas y exitosas como: *Te juro Juana que tengo ganas*, *Rosa de dos aromas* y la ya citada *Rosalba y los Llaveros*; llevadas a nuestros escenarios por la Compañía «Rita Montaner», así como *Luminarias*, con puesta de su entrañable amigo Abelardo Estorino, y *El relojero de Córdova*, fueron aplaudidas por nuestros espectadores. Y nos hemos deleitado con la lectura de *Yo también hablo de la rosa*, *Medusa*, *Silencio pollos pelones que ya les van a echar maíz*, *Un pequeño día de ira*, y la galardonada con el premio Casa de las Américas 1962, *El día que se soltaron los leones*. Amén de más de otras dos decenas. Ellas hablan a las claras del bagaje y los logros de este autor que ahora, al no estar físicamente entre nosotros, nos compensa con lo inmenso de su obra creativa y su hacer de buen hombre y amante crítico de nuestra cultura y país, como un baluarte para la escena de todos los tiempos, por venir.



Jose Millan