

tablas

La revista cubana de artes escénicas

4/04

tercera época
Vol. LXXVII
octubre-diciembre





En portada:

Romelio y Juliana,

Los Cuenteros

Una manzana fuera de cuento,

Guiñol de Remedios

Fotos: Xavier Carvajal

Reverso de portada:

Penumbra en el noveno cuarto

Fotos: Pepe Murrieta

Contraportada:

Fernando Alonso y Festival de Ballet

Fotos: Xavier Carvajal

Reverso de contraportada:

Títulos recientes de Ediciones Alarcos

Sumario

- 3 ¿Cómo hablar de Fernando Alonso en sus noventa años?
Ismael S. Albelo

X Festival Nacional de Teatro Camagüey 2004

- 6 Camagüey in, Camagüey out

Preservar lo que amamos **Yanisbel V. Martínez**. Hacia el espesor de signos **Atilio Caballero**. El festival no puede hacer milagros **Tania Cordero**. Con fama de veterano **Amado del Pino**. Entre los obreros del teatro **Marilyn Garbey**. No son todos los que están, ni están todos los que son **Eberto García Abreu**. Por un espacio autónomo **Maité Hernández-Lorenzo**. No al paternalismo **Jaime Gómez Triana**. Camagüey in, Camagüey out: otra espiral para el teatro cubano **Norge Espinosa Mendoza**.

- 16 Premios y pronósticos de la crítica

Encrucijadas

- 18 Notas sobre la animación
Paolo Beneventi
- 25 La supervivencia del rito en los juegos infantiles
Gertrudis Ortiz
- 28 Apuntes sobre ética y teatro
Rubén Sicilia
- 32 Reflexiones sobre la imagen del hombre en la puesta en escena
María Elena Molinet
- 37 Cronología de diseños para teatro y danza de María Elena Molinet

Entretelones:

Los jazmines

Imágenes de María Elena Molinet

Reportes

- 59 Pasos de ballet desde mi asiento
Abel González Melo
- 62 *Creación*: revindicar la danza que dance
Noel Bonilla-Chongo
- 64 FITO 2004: instantáneas a color
Adys González de la Rosa

Oficio de la crítica

- 67 Entre mameyes y títeres criollos **Yanisbel V. Martínez**. De Origami Teatro para chicos enamorados **Jaime Gómez Triana**. Otra vez Liborio **Yamina Gibert**. *Mono Grama* **Habey Hechavarría Prado**. Fronteras **Abel González Melo**. La penumbra insólita de Amado y Doime **Bárbara Rivero**. Mamíferos de Milián **Roberto Gacio Suárez**. Delirios de Irrumpe **Norge Espinosa Mendoza**. Un aporte por la diferenciación **Pedro Morales López**.

- 84 En tablilla
- 93 Desde San Ignacio 166
- 94 Índice 2004

En primera persona

- 96 Las penumbras de la vida
Leonardo Padura

Libreto 67

Una manzana fuera de cuento

Fidel Galbán

Una manzana necesaria

Bárbara Oviedo-Brito

La manzana de la concordia

Amado del Pino

Director

Omar Valiño

Editor

Abel González Melo

Ediciones Alarcos

Adys González de la Rosa

Diseño gráfico

Marietta Fernández Martín

Sección «En tablilla»

Yohayna Hernández

Relaciones públicas

Ana María Recio

Mecacopia

Yoryana Martínez Toirac

Secretaría

Maura Hernández

Servicios

María Garcés

Servilia Pedroso

Consejo editorial

Eduardo Arrocha

Freddy Artilés

Marianela Boán

Amado del Pino

Abelardo Estorino

Ramiro Guerra

Eugenio Hernández Espinosa

Armando Morales

Carlos Pérez Peña

Graziella Pogolotti



tablas, la revista cubana de artes escénicas.

Miembro fundador del Espacio Editorial de la Comunidad Iberoamericana de Teatro.

San Ignacio 166 entre Obispo y Obrapía, La Habana Vieja, Cuba.

Teléfono: 862 8760. Fax: (537) 55 3823.

Correo electrónico: tablas@cubarte.cult.cu

tablas aparece cada tres meses.

No se devuelven originales no solicitados.

Cada trabajo expresa la opinión de su autor.

Permitida la reproducción indicando la fuente.

Precio: \$ 5.00.

Fotomecánica e impresión: ENPSES-MERCIE GROUP.

ISSN 0864-1374

EDITORIAL

Eclecticismos

Páginas eclécticas las que siguen, en las cuales se rinde homenaje a dos figuras esenciales del universo que corresponde a *tablas*: Fernando Alonso y María Elena Molinet.

Calificado con justeza como El Maestro, Fernando en sus noventa años es siempre un honor vivo para esta revista, como también lo es María Elena en sus ochenta y cinco. El ballet al primero y el diseño escénico a la segunda les deben sitiales todavía por ubicar con precisión.

Junto a esos homenajes a humanos en plena acción vital, sumamos visiones encontradas en torno a nuestro acontecer teatral a partir del más reciente Festival de Camagüey; reflexiones que abordan el papel de la animación y el juego, y un terreno tan escabroso como el de la ética, a su vez centro temático de tantas de nuestras recientes propuestas.

Extremos críticos frente a dos indiscutibles modelos de la conducta ejemplar ante el trabajo y la vida.

¿Cómo hablar de Fernando Alonso en sus **noventa años?**

Ismael S. Albelo

CONFIESO QUE ME RESULTA MUY DIFÍCIL

hablar sobre el maestro Fernando Alonso, a pesar de que mi admiración hacia quien obtuviera el Premio Nacional de Danza 2000 es clara y manifiesta.



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

En modo alguno carece El Maestro por antonomasia de la danza cubana de cualidades o méritos para que de él se llenen cuartillas: simiente del ballet cubano, formador de generaciones, cubano consecuente, artista y hombre de probada integridad, son razones más que suficientes para referirse ampliamente a su paso por la vida.

No es breve su trayectoria por el mundo de la danza, desde aquel debut titubeante en 1935 como un discreto esclavo en el escenario del Auditorium del Vedado habanero, en el mismo año que se acercó a las clases de Nicolás Yavorsky en Pro Arte Musical, impulsado por la práctica de ejercicios físicos... y por las bellezas femeninas que se entrenaban en sus salones. Luego su dúo *Claro de luna*, esa pieza de Debussy que tantas veces le escuchó a su madre, doña Laura Rayneri, en el piano, y que ahora bailaba junto a la ya muy destacada jovencita Alicia Martínez del Hoyo.

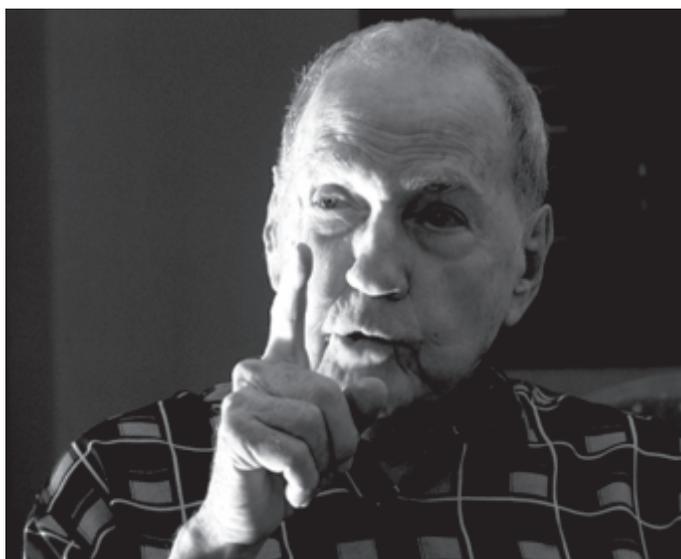
Después vinieron sus inicios en una New York que comenzaba a abrirse al ballet: su trabajo como bailarín en el Ballet Mordkin, en el American Ballet Caravan o en las comedias musicales de Broadway donde –en su breve paso– actuó junto a estrellas como la cantante y actriz Ethel Merman o la *ballerina* Tamara Toumánova, a la vez que se relacionaba con jóvenes bailarines que más tarde serían iconos de la danza y el teatro americanos: Nora Kaye, Jerome Robbins, Maria Karnílova, Donald Sadler.

Al mismo tiempo estaban las clases recibidas en la School of American Ballet –esa colosal empresa que fundaran George Balanchine y Lincoln Kirstein– donde unió lo más puro de la antigua escuela rusa con maestros como Alexandra Fedórova, Anatole Oboukof y Pierre

Vladimirov, con los primeros esbozos de un estilo que caracterizaría posteriormente al ballet americano.

No puede excluirse tampoco su trabajo iniciático en el Ballet Theater of New York –hoy el famoso American Ballet Theater–, donde compartiera experiencias y enseñanzas de creadores como Mijail Fokin, Antony Tudor, Bronislava Nijinska, el propio Balanchine, Agnes de Mille, nombres devenidos leyendas de la danza del siglo xx.

De ellos... y de otros coreógrafos, bailó en títulos también emblemáticos como *Billy the Kid*, *Jardín de lilas*, *Waltz Academy*, *Carnaval*, *Las sílfides*, *Petrouschka*, *Los cien besos*, *Tres vírgenes y el diablo*. Como solista de esta compañía, se le vio en el Mercuccio del *Romeo y Julieta* de Tudor, el protagonista de *Pedro y el lobo* de Adolph Bolm, uno de los tres Ivanos de *Las bodas de Aurora* o en los estrenos mundiales de *Fall River Legend* de Agnes de Mille, *Undertow* de Tudor o *Tema y variaciones* de Balanchine –donde interpretara una de las cuatro parejas solistas acompañando a la luego famosa Melissa Hayden.



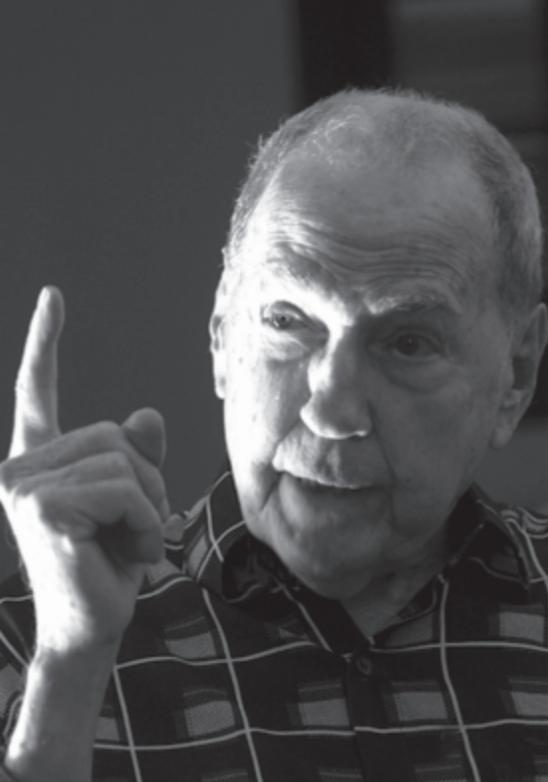
Tampoco es breve su aporte en los inicios del ballet cubano cuando, a pesar de su rango artístico en el Ballet Theater, regresaba a Cuba cada año –junto a su entonces esposa, la ya definitivamente reconocida Alicia Alonso– para estrenar *Dioné*, *Forma*, *La hija del general*, *Antes del alba*, o coreografiar *Peleas y Melisande*, una experiencia teatral muy avanzada para la década del cuarenta cubano, tan desprovista de seguridad, apoyo o bondades financieras para los artistas de la danza.

Y no es menor su carácter fundacional en empresas como el Ballet Nacional de Cuba, la Academia de Ballet Alicia Alonso y la Escuela Nacional de Arte. Precisamente en 1961, cuando todo el país se enfrascaba en la Campaña de Alfabetización, el maestro recorría la Isla junto con otros colaboradores, a la caza de posibles talentos para el nuevo aire que el ballet tomó en Cuba después de 1959. No puede olvidarse su papel pionero en la fundación del Ballet de Camagüey y su posterior dirección por más de diez años.

A todo esto habría que agregar lo que, sin duda, constituye su mayor logro dentro de la danza cubana y latinoamericana: su dedicación a la docencia, que ya trasciende el medio siglo, y que lo ha convertido en El Maestro, así, sin más nombres ni apellidos; y su presencia en la conformación de lo que ha trascendido como la *escuela cubana de ballet*.

Este concepto estético-artístico-metodológico, que hoy muchos manejan como algo común y muchas veces sin dimensionar el verdadero sentido que proyecta, debe al maestro buena parte de su surgimiento, ya que el bagaje técnico y estético que poseía, la amplia cultura que acumuló desde su más tierna infancia y la que adquirió en su peregrinar por el mundo, aparecen en nuestra *escuela* conjugados con nuestras características.

Bien difícil resulta, al menos para mí, hablar de la estatura de quien supo advertir la cadencia del movimiento del cubano, su peculiar anatomía para el baile clásico y modelar –a partir y conjuntamente con las experiencias prácticas con la excepcional figura de Alicia y las ideas coreográficas de su hermano Alberto– un método que desarrolló primero de modo muy experimental y luego con perfecto contenido científico. Sus clases impartidas en compañías y escuelas cumbres de la danza mundial,



como el Ballet Bolshoi, la Escuela Vagánova, el Ballet del Siglo xx o a la Escuela de la Ópera de París lo confirman en su labor pedagógica.

Su trabajo como director del Ballet Nacional de Cuba, de Camagüey, la Compañía Nacional de Danza y el Departamento de Ballet en la Universidad Autónoma de Nuevo León; sus doctorados en La Habana y en Monterrey; los reconocimientos, distinciones y condecoraciones recibidos dentro y fuera de nuestro país; sus trabajos como jurado internacional en Estados Unidos o en Bulgaria, no son menos como aportes al ballet; del mismo modo que no es poco su paso por la teoría a través de conferencias y textos –breves pero enjundiosos.

Cualquiera de estas esferas serían suficientes para elaborar libros o ensayos sobre Fernando Alonso... pero a mí me resulta muy difícil. Y es que desde su serena y profunda mirada azul, más que El Maestro, Fernando Alonso es El Hombre al que todos admiran y veneran, no sólo por su historia de más de casi siete décadas dedicadas al ballet o por arribar a unos espléndidos noventa años, sino porque desde su sencillez, su cultura y su refinamiento, él es una lección viva del genio cotidiano, humano y refulgente. Decir su nombre es preceder una ovación; ver su imagen significa una llamada de atención inmediata.

Sin embargo, no porque su vida haya estado signada por el éxito, ello equivale a la ausencia de momentos difíciles, de incomprendiones y desarraigos, en los que le eran negados hasta los sueños de tener un ballet cubano o una escuela que se reconociera mundialmente, o de vivir la única vida que se nos da a los mortales de manera diáfana y sin convencionalismos, sincera y claramente, amén de consecuencias ilógicas o razonamientos burgueses.

Pero ante cualquier obstáculo nunca se derrumbó ni perdió la fe. Convencido de que sólo la sinceridad puede hacer feliz al hombre, ha sido consecuente con sus actos, por muy riesgosos que parecieran. Y es que, tras su rostro ecuánime y su hablar susurrante, está el hombre apasionado que se enamoró de la danza en su primera juventud y sigue fiel a ella a casi un siglo de existencia.

¿Decir algo nuevo... o mejor de Fernando Alonso? Pienso que es muy difícil: su vida –artística... y extrartística– ha sido vivida por su pueblo que, junto a él, ha sufrido sus tristezas y ha disfrutado sus alegrías. Y desde la joven discípula a la que corrige el *en dehors* en el salón de clases hasta la excelsa superdiva que le consulta sobre un paso o una coreografía, pasando por el chofer de un taxi o la vendedora ambulante, toda Cuba lo reconoce como icono y paradigma, como símbolo de nuestra cultura.

Entonces ¿es o no difícil hablar de Fernando Alonso, del Maestro por antonomasia? En mi caso, nunca fui su alumno de ballet, pero a lo largo de casi diez años he trabajado junto a él en diferentes proyectos y he aprendido muchas cosas a su lado: he aprendido sobre ética, sobre elegancia, sobre el arte de enseñar y el más difícil arte de vivir. Me ha enseñado a poseer clase sin ser petulante, a mantener la relación maestro-alumno con camaradería y a la vez con respeto (algo nada fácil de lograr), y a mirar a todos por igual, aunque –como él– se sea superior en algún aspecto.

¿Será suficiente un arriesgado acercamiento a su figura y a su obra, imposibles de recoger en biografías expoliadas o en insípidas entrevistas, en gacetillas laudatorias o en feroces e inexplicables –además de inútiles– ataques, o en voluntarias y oportunistas omisiones? La imagen del Maestro, esa que no necesita nombre o apellido para conocer de quién se trata, está ahí, erguida en sus noventa años, sobre esos pies que bailaron Chaikovsky, Prokofiev, Bernstein o Debussy; o se han parado en los salones de París, San Petersburgo, México, Nueva York o La Habana... en los salones de la nueva Escuela Nacional de Ballet, con los cuales quizás ya soñaba en 1935, cuando tomó su primera clase; o en 1949, cuando la impartió por vez primera en Santiago de Chile; o en 1958, cuando recogía el importe de las funciones de la Academia para enviarlo a la Sierra Maestra.

¿Cómo podría terminar esta difícil aproximación a la figura de Fernando Alonso? Quizás valdría un ¡Felicidades, Maestro! O tal vez darle las gracias por existir entre nosotros y por darnos su savia con sólo el azul profundo de su mirada.

Pero, en verdad, no sé... Es que me es muy difícil hablar sobre el maestro Fernando Alonso.

X Festival Nacional de Teatro Camagüey 2004

ENTRE EL 19 Y EL 28 DE SEPTIEMBRE LA ciudad de los tinajones fue, por décima ocasión, la Atenas del teatro cubano. Artistas de varias provincias se reunieron durante lluviosas jornadas, corrieron la calle República arriba y abajo para llegar a tiempo a las funciones del Principal, la Tassende, La Edad de Oro, el Guiñol, o asistieron a la apertura de dos nuevos recintos para la competencia: la sala de Teatro del Viento y el Auditorium. Coloquios de la crítica, presentaciones de libros y revistas, charlas y homenajes repletaron los días de intensa actividad.

Camagüey *in*, Camagüey *out*

tablas ofreció a varios críticos e investigadores la posibilidad de confrontar criterios en blanco y negro, mediante una encuesta que solicitaba las impresiones acerca del Festival y el estado actual del teatro cubano. Aunque no deseamos condicionar las opiniones, sugerimos a los convocados que sus textos refirieran, de manera sintética, el conjunto de relaciones entre los ámbitos creativos e institucionales y su reflejo en el evento.

No todos contestaron. Tampoco poseen idénticos enfoques los resultados de la encuesta. Sin embargo, diversas como la escena nacional, las líneas siguientes muestran una rara confabulación de ideas que sin duda contribuirán a revisar lo ya hecho, por el bien del arte colectivo.

Los bocetos empleados para ilustrar el presente número pertenecen a María Elena Molinet. Los mismos han sido fotografiados por Jesús Ruiz, y forman parte de los fondos del Centro de Documentación para el Diseño Escénico Cubano.



NO ERA ESTA LA PRIMERA VEZ QUE VISITABA

Camagüey, ni que participaba del Festival. Sin embargo, llegar en septiembre de 2004 a la ciudad de los tinajones, invitada a la cita teatral, tenía para mí una connotación especial. Al estar alejada del diario acontecer de la escena cubana, era esta la mejor ocasión de «ponerme al día» con nuestras creaciones e intercambiar con colegas, maestros y amigos teatristas... Considero esencial que espacios de encuentro, como este Festival, se conserven y se defiendan a pesar de cualquier precariedad económica, más allá de embates huracanados, sequías y cortes de electricidad. Porque es defender la plaza de nuestro mejor teatro, resguardar momentos de diálogo y confrontación propios, indispensables para referenciar el trabajo; y que esto pueda constituir, para todos, otra forma valedera de aprender y crecer artísticamente.

diferencias notables entre las obras participantes en el Festival; altos y bajos muy marcados, reveladores de abismos de aptitud e inteligencia a la hora de concebir, realizar y afrontar la creación teatral.

Llama también mi atención que la mayoría de los espectáculos se valen de propuestas dramáticas gestadas por los propios grupos, a partir de fuentes textuales muy diversas. Se vieron en escena pocas piezas fruto de la creación de autores contemporáneos nacionales e internacionales. En las obras para niños, la clara recurrencia a temas campesinos me hace asimismo reflexionar sobre la amplitud del imaginario en los espectáculos para el público joven; sobre los argumentos, conflictos y universos no explorados, no tratados... ¿Podrían ser los desérticos premios de texto otros indicadores de que la dramaturgia es todavía un *handicap* del teatro de la Isla?

Preservar lo que amamos

Teniendo en cuenta lo visto en esta décima edición camagüeyana, creo que la voluntad tenaz y manifiesta de hacer teatro es lo que más justamente nos definiría hoy. Menos feliz es constatar que este enérgico signo no es sinónimo de alta calidad, pues esa no ha sido una generalidad presente en nuestras producciones. Existen

Nuestros actores y actrices, experimentados, jóvenes, maduros, debutantes, con escuelas y códigos de actuación muy distintos, con carreras y perspectivas diferentes, siguen siendo el talento más seguro y persistente de la escena cubana; una razón vigorosa por la que volver una y otra vez al teatro, y aplaudir.

El paternalismo institucional latente en nuestra sociedad incide igualmente en el estado de las artes escénicas. La selección de espectáculos participantes —que tanta polémica ha generado— así lo demuestra, pues parecen no haber sido los valores artísticos los raseros esenciales de la deliberación. La falta de una mirada crítica al propio evento, a su acometida y organización, son otro ejemplo.

Por eso aplaudo la existencia del boletín *Gestus*, que además de reseñar los hechos más significativos del encuentro, se presentó también, con humor e inteligencia, como un espacio para criticar al mismo. Muy loables considero además las variadas presentaciones de publicaciones teatrales y la vuelta del coloquio de la crítica.

Convocar nuevamente al Festival de Camagüey es continuar apostando por el más alto teatro cubano. Pero esta entrañable defensa ha de armarse de un espíritu abierto y profundamente crítico, de rigor y madurez, pues es la manera más legítima y veraz de preservar lo que hacemos y amamos. (Yanisbel V. Martínez)



Aire frío (1981)

que trae como consecuencia la presencia de espectáculos de excelente factura, o afanados en búsquedas estéticas diversas y valiosas (los menos, desafortunadamente), junto a otros francamente mediocres, de mal gusto, de poco sustento conceptual, con lamentables deslices en su concepción dramaturgica y escénica, o simplemente correctos, en el mejor de los casos.

Hacia el espesor de signos

SIEMPRE HE CREÍDO, Y SIGO DISPUESTO A creer, que el objetivo fundamental del Festival Nacional de Teatro de Camagüey (y esta décima edición no tiene por qué ser una excepción), más allá de su carácter competitivo, es el de propiciar el encuentro de aquellos espectáculos teatrales que por su calidad validen esa misma premisa que preside el evento: la mejor plaza para la mejor obra. Por su carácter bienal y la magnitud de su convocatoria, el panorama que el mismo propone debe constituir, necesariamente, un reflejo elocuente del estado actual del teatro cubano, sobre todo si la participación de la mayor parte de los espectáculos está condicionada por una selección previa, que en buena medida es responsable de esa ansiada calidad.

No obstante a esta certeza, a juzgar por lo visto en esta ocasión uno llega a deplorar ciertas zonas de ese estado actual, a preguntarse con temor si eso que ve es realmente lo más representativo de la más reciente escena nacional. Sin tener bien claro si en dicha selección se han seguido únicamente patrones de calidad, o si en su definitiva conformación también han influido criterios, muy cuestionables, de búsqueda de una variedad de representación (*lastimosa, geográfica et al*), sí se hace evidente que el rigor con que se trabajó para la conformación de dicha muestra es bastante relativo, lo

La dicotomía se enfatiza con ese espíritu olímpico –salvando las distancias– que de manera paternalista favorece la presencia de agrupaciones nativas y no precisamente como invitadas. No deben ser las instituciones, a través de sus representantes –y no hay espacio aquí para dirimir su capacidad de criterio–, quienes determinen lo más representativo de nuestro teatro actual sin ser demasiado generosos. Pienso que tenemos buenos directores artísticos, actores, críticos, estudiosos, mucho mejor capacitados para ejercer esta tarea, y puedo apostar por que, sin ser unánimes –nunca podría serlo–, de esta manera los criterios serían menos encontrados al respecto, lo que redundaría en una confluencia más distintiva. Si uno, pues, debe definir el estado actual del teatro cubano a juzgar por esta treintena de espectáculos para niños y adultos –ya que la danza no parece pertenecer a este universo escénico...–, debe circunscribirlo a unos escasos cinco, o seis. Y, sobre todo, echa de menos en este paisaje la experimentación indefectible, la búsqueda insaciable, el conocimiento profundo, la amplitud de la mirada hacia el universo cultural contemporáneo, el espesor de signos, la profundidad esencial, medianoche con Dios (*¡ah, Lezama!*), inherente a toda obra de arte verdadera. (Atilio Caballero)

AUNQUE SE COMENTÓ BASTANTE SOBRE imprecisiones o injusticias en la selección de la muestra, el Festival se sigue pareciendo a nuestra vida teatral cotidiana. La mayor satisfacción artística se ubica en el nivel, la autenticidad de algunos grupos de teatro para niños. Además, la saludable coincidencia de que sean colectivos de fuera de La Habana. Bueno, eso se debe a que artistas genuinos –como Félix Dardo o Fidel Galbán– se quedaron en sus pueblos, haciendo su obra. En el teatro para adultos no sucede igual. Ni siquiera se da un caso como el de Rubén Darío Salazar que se graduó del ISA y fue para Matanzas a trabajar con sus títeres.



Fausto (1961)

El festival no puede hacer milagros

En la muestra para adultos el Festival repite buena parte de la cartelera teatral habanera. Se aprecia además un notable desnivel entre un espectáculo como el de Argos Teatro y la mayoría del resto de las puestas en concurso. También dentro de un mismo montaje se observan grandes desniveles de actuación. Ello ocurre todos los días en la programación de La Habana. Mientras la escuela de nivel medio o el ISA forman un buen número de actores, los grupos siguen llenos de personas que proceden de la calle, alguno que otro con talento, pero la mayoría todavía «verdes», muy improvisados.

Otra carencia que se vio en el Festival anterior y este Camagüey confirma, es la poca presencia de la dramaturgia

nacional. Este año pudo haber más autores cubanos en la muestra, pero diversos factores limitaron el resultado. Por cierto, me pareció excesivo que el jurado central dejara desierto el premio de texto. Creo que *Mamíferos hablando con sus muertos*, de Milián, y *Tíbor Galarraga*, de Hernández Espinosa, tenían nivel para ese galardón.

Camagüey sigue siendo un estímulo importante. He trabajado el periodismo cultural en casi todas sus manifestaciones y no veo ninguna confrontación ni tan amplia ni tan útil en otras esferas. El adjetivo nacional se cumple de forma rotunda. Ahora nos falta tener un teatro mejor y más sistemático. Pero esa es otra batalla. El Festival no puede hacer milagros. (Tania Cordero)

SE HA REGADO LA FAMITA –YO MISMO HE

contribuido a propagarla– de que soy todo un veterano en estos festivales. Sacando una cuenta rápida, del 83 para acá siempre estas citas se han parecido al momento que atraviesa nuestra escena. A partir del 98 ó 2000, con la consolidación del carácter ampliamente nacional de la fiesta, ese parecido, esa posibilidad de referencia, aumentan.

De Camagüey 2004 me llevé alguna que otra alegría gorda y un par de decepciones con sabor a cáscara de marañón. La gratificante certeza es asistir a los aplausos, los premios, la casi unanimidad despertaba por el Guiñol de Remedios y por Los Cuenteros de San Antonio de Los Baños. En Galbán y en Dardo se juntan experiencia, lozanía de espíritu y ese raro amor al lugar natal, más allá de las tentaciones y las modas. También satisface ver a Teatro de Las Estaciones, consagrándose desde Matanzas, o el crecimiento creador de la tropa de Fiffe en Bayamo o la gente de Morón, conjugando en su febril actividad los zancos callejeros y un hermoso trabajo en el retablo.

Quedará también entre los recuerdos indelebles de este Festival la forma en que Argos Teatro supo llevar a un espacio hermoso pero duro como el Auditorium su puesta en escena *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*. Celdrán ha logrado un espectáculo excepcional y Camagüey ayuda a identificarlo. Este creador estuvo en otras ediciones y no siempre fue tanta la eficacia, aunque siempre hubo en su colectivo un afán renovador, un estar atento a opiniones diversas, que suelen ser caminos hacia la excelencia.

Con fama de veterano

Entre las decepciones sobresalen los encuentros con la crítica. Si la cartelera del evento se parece a las de la programación cotidiana en sus hallazgos y, sobre todo, en sus insuficiencias; el diálogo entre los analistas y los creadores en Camaguey, también es casi gemelo con los tartamudeos y chillidos de esa conversación entre interrumpida y pospuesta. El celebrado regreso del encuentro con la crítica no pasó de ser, en el mejor de los casos, un breve contacto público con los protagonistas del hecho teatral. No subestimo esa función de conferencia de prensa ligera o intercambio medio informal que permite conocer algunas de las particularidades del proceso creador. Pero la opinión sólida, bien recepcionada, el intercambio para mejorar un proceso de trabajo, resultó escaso. De nuestra parte (y me incluyo sin gota de «guanajá» ni de autocritica de a dos por quilo) falta –en Camagüey y en el trabajo cotidiano– que veamos más espectáculos y lo hagamos de una forma desprejuiciada. En los teatristas echo de menos un mínimo de humildad para debatir opiniones que pueden hacer mejor su trabajo; una tal vez romántica, pero útil idea, de que la crítica es necesaria como referencia que uno no siempre atiende, pero al menos debería oír alguna que otra vez. (Amado del Pino)



La gran burguesa (1962)

X Festival Nacio

TRADICIONALMENTE LAS RELACIONES

entre el artista y su mecenas sortearon escollos de signos disímiles. Basta recordar a Molière concluyendo su *Tartufo* –donde atacaba violentamente a la Iglesia–, poniendo en nombre del rey la solución del conflicto, invocando de este modo el favor real, único poder que podía salvarlo del rigor eclesiástico. Sin embargo, ni siquiera la autoridad de Luis XIV pudo salvar al texto de la interdicción.

En Camagüey 2004, organizado por el Consejo Nacional de las Artes Escénicas, se reunió una muestra del teatro hecho en la Isla. Creo que se excluyeron agrupaciones cuyo desempeño creativo justificaba su presencia en un evento donde se encuentran teatristas, público, crítica especializada y promotores. Sin embargo, a pesar del lunar, la cita camagüeyana intentó abarcar todas las zonas del arte escénico: propició el intercambio entre la crítica y los hacedores, presentó textos de dramaturgos cubanos, amplió los espacios de representación y se extendió por

Entre los obreros del teatro

toda la geografía de la provincia. Habría que resaltar el empeño institucional para organizar el Festival a pesar de los embates de la naturaleza y de la terrible situación energética que padecemos en los calurosos días de septiembre. Habrá que exigirle, también, una certera promoción de los premiados en la competencia.

Finalizó el certamen, volvemos a la realidad y es ahí donde se torna más difícil el diálogo, influido por la tozudez de un lado y de otro, la escasez real y otra provocada por la burocracia, de incomprensiones e ineptitudes que entorpecen el camino que va del texto al escenario. Sé de algunos que, desde la institución, se esfuerzan por propiciar el desarrollo del teatro, sé de teatristas empeñados en sortear obstáculos. Ojalá este cuestionario que hoy propone *tablas* contribuya al mejor entendimiento entre los obreros del teatro. (Marilyn Garbey)

LOS SUCEOS ARTÍSTICOS CONTENIDOS EN

la programación del Festival no resultaron para mí sorprendentes, en sentido general. La producción teatral cubana seleccionada evidencia calidades divergentes, lenguajes disímiles con significativas y discretas aportaciones en algunas propuestas y lamentables reiteraciones en otras; todo lo cual no hace diferente el panorama al de otras ediciones. Antes bien, ratifica el comportamiento de nuestro teatro en los momentos actuales, pero tal caracterización sólo ha de tomarse como un indicador parcial, pues en la cita camagüeyana ya sabemos que no son todos los que están, ni están todos los que son.

Reitero aquí mi consideración de la improcedencia del concurso como eje central de este Festival. La competencia, además de cubrir al evento de un anticuado e inoperante espíritu, totalmente inoportuno y anacrónico por su lejanía del sentido cotidiano de la práctica creadora que desarrollamos los teatristas cubanos, le resta posibilidades reales a la confrontación plena, diáfana y franca, tan urgente a todos los que, desde posiciones distintas, pero al cabo afines, levantamos y defendemos el teatro en cualquiera de sus expresiones.

como es el caso de la obra permanente y creativa de Armando Morales, excluido de estas jornadas sin una sólida justificación artística, si comparamos sus propuestas para la ocasión con el conjunto de las obras seleccionadas.

Otra vez el teatro para niños dio muestras de madurez y excelencias artísticas en diferentes instancias creativas. Cuidadosas puestas en escena y esmerados diseños, meritorias actuaciones y acertadas escrituras dramáticas fueron confirmadas por Teatro de Las Estaciones, Pálpito, Los Cuenteros y el Guiñol de Remedios. Entre ellos se cruzan caminos y estilos bien disímiles e indican la presencia de una vanguardia creadora en este campo que aparece nítidamente distante de los demás colectivos participantes en el Festival; muchos de los cuales repiten fórmulas temáticas y formales de excesiva y peligrosa proximidad con la literatura, no por el valor natural de esa fuente, sino por la parálisis y la rutina que para la dramaturgia significan las recurrentes versiones presentadas.

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, dirigida por Carlos Celdrán con Argos Teatro, confirmó ser el punto cimero de lo que por estos tiempos acontece en nuestro teatro para adultos, aunque no fue la única proposición que

No son todos los que están, ni están todos los que son

Cuando proyectamos un espectáculo y lo hacemos crecer para los espectadores, ante tantas carencias y adversidades que las circunstancias nos imponen, no pensamos en transitorios y fortuitos premios que el azar y la concurrencia de uno o varios jurados otorgarán tras una función única, en la que tal vez los ángeles o la buena ventura no se depositen sobre el escenario. Lo hacemos por una necesidad imperiosa de diálogo, de intercambio, de cotejo de nuestras expectativas y visiones con las de nuestros colegas de oficio y profesión y con el imaginario de los espectadores. Ese carácter debiera ser el que enrumbará los destinos del Festival, pues sin duda alguna es esa y no otra la ocasión ideal para semejante oportunidad de mirarnos hacia nosotros mismos, despojados de falsas e inútiles tensiones.

Esa libertad haría también más atendible y expedito el ejercicio del criterio, el cual no ha de verificarse únicamente por los críticos en sus coloquios oportunos y perfectibles, sino por los propios creadores en espacios diseñados y realizados con propósitos equivalentes, en los que sí tendrían cabida natural espectáculos y colectivos emergentes, traídos a esta edición competitiva en condiciones de incuestionable desventaja. Situación que hizo aún más notorias algunas ausencias en la selección,



Las impuras (1962)

X Festival Nacio

demonstró profesionalismo y nivel artístico. *Mamíferos hablando con sus muertos*, de José Milián con el Pequeño Teatro de La Habana, *Siempre se olvida algo*, dirigida por Julio César Ramírez con Teatro D'Dos, *Ayé N'Fumbi*, dirigida por Fátima Patterson y Mateo Pazos con el Estudio Teatral Macubá, reúnen valores que denotan amplitud de opciones creadoras en esta zona de nuestro teatro. En esta otra isla teatral que habitan los espectadores adultos hay más contrastes y desniveles. Aunque la poesía no acude con facilidad a la escena para adultos, sin embargo, este es un ámbito mucho más complejo y rico en matices que lo puntualmente apreciado en Camagüey, si tenemos en cuenta las obras de otros colectivos como Teatro El Público o El Ciervo Encantado, ausentes esta vez por diferentes causas, pero, sobre todo, si miramos también los abarcadores márgenes que se establecen entre las obras señaladas y las ofertas indagatorias del Estudio Teatral de Santa Clara o la extraordinaria lectura escénica de *Voz en Martí*, de Carlos Pérez Peña con Teatro Escambray. El horizonte en esta área del teatro cubano parece estar más próximo, cercano, pero a pesar de la constatable aridez, prefiero pensar que se trata más de un parecer que de una insuperable certeza.

Los mejores momentos de este Camagüey se los debemos a los actores y a las actrices. Ellos hacen perdurables las imágenes de la memoria apresurada. Sabemos que los directores y los autores están a su lado, pero Alexis Díaz de Villegas, Pancho García, Yelina Rodríguez, Beatriz González, Roxana Pineda, Maikel Chávez, Malawi Capote, Lilian Cala, Yeisy Pérez, Caleb Casas, José Luis Hidalgo, Fidel Betancourt, Corina Mestre y Miriam Learra, entre otros, depositaron en nosotros nuevas esperanzas para hacer del teatro nuestro más elevado acto de fe, multiplicado en las presencias enardecidas del público camagüeyano, testigo fiel y agradecido del crecimiento del único Festival del teatro cubano. (Eberto García Abreu)

LA RELACIÓN DEL FESTIVAL DE TEATRO DE

Camagüey con el movimiento teatral pasa por la condición, en primerísimo lugar, de un compromiso institucional, de una visión institucional, burocrática, con respecto al teatro nacional. Es la mirada de la institución a la creación teatral. Y todo condensado en diez días de programación. Los mecanismos establecidos en la selección y la programación, amén de la concepción de un comité de selección para la participación de las obras y de un jurado, están mediados por la institución. La relación entre institución y movimiento teatral es absoluta en Camagüey, desde el punto de vista económico y de acceso a ese espacio de confrontación. En ese sentido, Camagüey y el Festival de La Habana son los espacios hasta ahora más legitimadores y jerarquizados, donde el papel de la institución es esencial. El movimiento teatral cubano no tiene un espacio autónomo, a no ser aquellas zonas de intercambio, confrontación o encuentro producidos por los propios grupos, por la crítica y en menor medida por los estudiantes.

La institución no ha conseguido fundar, crear en su política cultural de desarrollo nuevos mecanismos para estimular, sondear, colocar, nuevos espacios de creación para la producción teatral. Es obvio, hasta el momento, el estancamiento en este sentido. Algunas acciones han sido positivas, por ejemplo, en el campo de las publicaciones (Alarcos y sus colecciones), los seminarios de Dramaturgia con el Royal Court, o el segmento destinado para estudiantes en el propio Festival de Camagüey.

Por otro lado, la participación de muchos espectáculos deficientes en Camagüey, lo que refleja, a su vez, al menos visiblemente, el escaso seguimiento de los procesos de trabajo, que en el caso de *Vade retro* fue el colmo del asunto, sigue siendo un problema para el Festival. Todo esto obliga a cuestionarme el papel de la institución en la incidencia sobre esos procesos, en términos de asesoría, de consultas, de confrontación e intercambio profesional.

Por un espacio autónomo

Otro tema que parece cuestionable es la cada vez más amplia y democrática participación de espectáculos, de sumatorias de obras que por su calidad no deben presentarse, y lo que sigo poniendo en duda es el carácter competitivo del encuentro, donde pudo evidenciarse que en muchas ocasiones por razones de programación, de espacio, de recepción, algunos espectáculos se vieron notablemente disminuidos en su calidad. Aquí el papel de la institución como organizador, diseñador, es clave.



Las impuras (1962)

No al paternalismo

Nuevamente cierto paternalismo, cierta condescendencia fueron palpables en la convocatoria a esta edición.

Creo que la institución, y aquí hablo de todos los actores que conforman esa madeja, debía preguntarse el sentido, la repercusión de Camagüey hacia el interior del movimiento teatral. De igual forma, hacer el viaje a la inversa. La instancia burocrática, con la activa participación y el compromiso de sus especialistas, debe estudiar, analizar, develar durante los dos años que preceden al Festival cuáles son las zonas más interesantes del teatro cubano, seguir ese camino de dos años de trabajo, localizar y ubicar esos fenómenos, y tener la astucia de saber ponerlos a dialogar en la programación y la selección de esos espectáculos. Y también entonces, a partir de ese dominio de la escena cubana, poder concebir un jurado, un comité de selección que esté al tanto de esas señales.

El Festival, desde hace tres ediciones, ha ganado en organización, y en años anteriores puede decirse que la selección fue más rigurosa. Los premios del Festival destacaron un fragmento delgado de lo que se presentó en Camagüey. De hecho puede decirse que los premios se «repartieron» entre menos de diez espectáculos, incluyendo aquí teatro para adultos y para niños.

Hay que destacar de igual forma el interés de la institución, en este caso en especial del CNAE, por la participación cada vez mayor y más activa de los críticos en el Festival. La permanencia de los coloquios de la crítica se debe también a ese entendimiento. Con respecto a estos coloquios me parece que lo más fructífero y provechoso para ese tipo de diálogo es concebir este espacio como un taller de trabajo con los teatristas, desmontajes de escena, discusiones con los creadores a partir de los procesos de trabajo. (Maité Hernández-Lorenzo)

CAMAGÜEY SIGUE SIENDO LA MÁS importante cita del teatro cubano, un lugar de encuentro e intercambio únicos dentro del panorama escénico nacional y también un espejo que nos devuelve la imagen de lo que hacemos. En 2004 creo que el Festival ha mostrado a un tiempo los diversos perfiles de nuestro presente escénico.

En cuanto a la infraestructura habría que decir que si bien se han abierto nuevas sedes, en estas se ha hecho evidente el deterioro material que sufre el equipamiento técnico de los teatros en todo el país, situación que reclama atención urgente pese a las consabidas carencias.

Por lo demás considero que a pesar de que se ha estructurado de un modo más coherente la programación pensando sobre todo en el público y no ya únicamente en el jurado, los esfuerzos promocionales continúan siendo insuficientes. Se ha pensado el Festival como un espacio de jerarquización, pero todavía hay paternalismo en la selección, lo cual perjudica sobremedida no ya el prestigio del evento mismo, sino a los propios artistas en formación.

Lo más cuestionable del Festival es la competencia. Creo que la institución debería encontrar otras vías de estimulación y reconocimiento, de modo que el Festival devenga un lugar de sano intercambio, libre de las tensiones que impone el aspirar a un premio que es, al parecer, la única certeza de que se ha trabajado. El premio podría ser en sí mismo la propia asistencia al Festival, lo cual haría pensar en un comité de selección más plural, integrado por creadores, investigadores y críticos, no vinculados directamente con la institución. Esto obligaría a organizarlo todo de otra manera, empezando por los coloquios de la crítica que sin lugar a duda ganarían en profundidad con la reflexión de los propios creadores en torno a las propuestas de sus contemporáneos.

Luego de su décima edición, el Festival está llamado a su modernización, lo cual necesariamente debe estar dado por una renovación en las estrategias institucionales para con la realidad de la escena cubana hoy. En el Festival tiene que estar lo mejor que se ha hecho y el mejor jurado ha de ser el aplauso del público y junto al aplauso la memoria que archivara los más notables sucesos. Y claro que el dinerito final es importante y sirve tal vez para resolver algún que otro salidero, sin embargo sería preferible que el apoyo llegara por igual a todos los colectivos de alto nivel artístico y garantizara al menos la posibilidad de hacer funciones.

En cuanto a lo estrictamente artístico, con la sola lectura de la lista de participantes quedaban claras las insuficiencias y limitaciones de nuestra escena. La más agradable sorpresa fue la calidad de varios espectáculos para niños y la presencia de algunas actuaciones verdaderamente memorables. Habría que destacar además la presencia de intérpretes muy jóvenes que defendieron con dignidad las puestas en que estaban involucrados. La gran ausente fue la puesta en escena para adultos y creo que el jurado lo reflejó con verdadero tino: un importante tema de reflexión para el futuro. (Jaime Gómez Triana)

LA CITA CAMAGÜEYANA DEL TEATRO

cubano arribó a su décima edición. Que algunas de sus virtudes y varios de sus defectos sean los mismos que la memoria rescata desde sus primeras convocatorias, es algo que anima y desasosiega: un síntoma que reclama ajustes de urgencia que, cada dos años, vuelven a escucharse no siempre con resultados favorables. Esta vez el Festival ha debido enfrentarse a problemas de logística, a una comisión de selección cuasi fantasmal, a los apagones imprevistos, a la demanda de un público que insiste en hacer suyas las funciones dobles y triples de los espectáculos seleccionados, manifestando el por qué puede, pese a todo, ser imprescindible la cita cada dos años. De un lado, volvió a hacerse insostenible el mero deseo de traer al Festival provincias de escasa tradición y conquistas escénicas: el aumento de la nómina no se justificó a la hora de los premios y las valoraciones. Por otro, asombró la ausencia de colectivos que este mismo Festival, en ocasiones pasadas, ha convertido en «estrellas

Camagüey *in*, Camagüey *out*: otra espiral para el teatro cubano

nacientes», cubriendo con sus loas, incluso, el quehacer de agrupaciones de labor más sostenida y destacada. El teatro para niños y jóvenes manifestó una vitalidad que no sólo reajusta la órbita de agrupaciones de largas décadas de entrega junto a la de otras muy jóvenes; sino que contrastó severamente con la grisura de la mayor parte de lo que se abrió como muestra para adultos. La crítica transformó su espacio, ganado de nuevo, en una suerte de diálogos que mediaban entre lo meramente informativo y criterios que casi siempre tendían como balance final a la loa. La ausencia en esos coloquios de los tres colectivos anfitriones, negados a discutir sus resultados artísticos en público, arroja un vacío de profundo carácter conceptual, que no debe quedar como simple precedente. Asimismo, el hecho de que la provincia que acoge el evento se arrogue el derecho de estrenar un montaje dentro de la competencia, contraviniendo las reglas del concurso, es un error que se repite gozosamente, sin justificación artística alguna. Bienvenida la muestra de las Academias y Escuelas de Arte, en la que brillaron talentos que dentro de poco ya estarán en el mundo profesional. Los premios (ívale la pena mantener el concurso cuando el teatro cubano no muestra un índice de calidad que justifique siempre los galardones, a ratos de carácter conmisericordioso,

o de estímulo laboral tendiente más al otorgamiento de una casa en la playa que a un auténtico reconocimiento de calidad?), destacaron los valores de lo creado para los infantes y dejaron a su vez profundos vacíos en lo tocante a puestas en escena para público adulto, así como una casi escandalosa negativa a entregar su premio al mejor texto dramático, en un evento que nació para estimular, justamente, la dramaturgia nacional contemporánea. Un premio que, sin eufemismos, muchos creíamos ganaría José Milián. Confieso, como nota positiva, mi alegría ante un jurado que, pese a cualquier diferencia de gusto personal, compartió el Gran Premio entre dos montajes de excepción: la incomprensión que generó este gesto amplio y limpio entre varios especialistas y críticos habla de cuán falsa suele ser esa supuesta madurez desde la cual muchos dicen saludar la calidad de nuestro teatro sea cual sea su expresión, público o instrumental escénico. Lástima. Yo recordaré este décimo Camagüey, el quinto que visito, precisamente desde la satisfacción de quien pudo aplaudir, a una vez, la poderosa entrega de Argos Teatro y Teatro de Las Estaciones, como un signo de posibilidad al cual ni este evento, ni nuestra escena, debe renunciar en el ascenso de sus infinitas espirales. (Norge Espinosa Mendoza)

X Festival Nacional de Teatro

Camagüey 2004

Premios

(según las actas de los jurados)

Premios del Jurado Central

(Carlos Pérez Peña (presidente), Bobby Carcassés, Olga García Yero, Nora Hamze, Tomás Hernández, Iván Jiménez, Albio Paz, Nazario Salazar y Omar Valiño)

GRAN PREMIO (ex-aequo)

Carlos Celdrán, por *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini* (Argos Teatro)

Rubén Darío Salazar, por *La caja de los juguetes* (Teatro de Las Estaciones)

TEATRO PARA NIÑOS

PUESTA EN ESCENA

Fidel Galbán, por *Una manzana fuera de cuento* (Guiñol de Remedios)

Félix Dardo, por *Romelio y Juliana* (Los Cuenteros)

Ariel Bouza, por *Con ropa de domingo* (Pálpito)

ACTUACIÓN FEMENINA

Misleydis Enríquez, por *La Bruja en Una manzana...*

Malawi Capote, por *Tomasa en Romelio y Juliana*

ACTUACIÓN MASCULINA

Celso Portales, por *El Vaquero Cantor y el Aura Tino en Corral de fantasía* (Teatro Andante)

Maikel Chávez, por *Güirito en Con ropa...*

Mención a Liorges Reyes, por *El Perro y El Majá en Liborio* (Guiñol Santiago)

DISEÑO

Zenén Calero, por *La caja...*

MÚSICA

Fidel Galbán y Norberto Guerra, por *Una manzana...*

Mención a Lázaro Castillo, por *La cabeza intranquila* (Papelote)

Mención a Jomary Hechavarría, por *Entredós o historias de chicos enamorados* (Origami Teatro)

TEXTO

Fidel Galbán, por *Una manzana...*

TEATRO PARA ADULTOS

PUESTA EN ESCENA

Desierto

ACTUACIÓN FEMENINA

Beatriz González, por *Chacha en Siempre se olvida algo* (Teatro D'Dos)

Miriam Learra, por *Ambrosia en En el túnel un pájaro* (Compañía Hubert de Blanck)

Roxana Pineda, por *Ryan en El traidor y el héroe* (Estudio Teatral de Santa Clara)

ACTUACIÓN MASCULINA

Alexis Díaz de Villegas, por *Pier Paolo Pasolini en Vida y muerte...*

Pancho García, por *Enrique en En el túnel un pájaro* y por los personajes que interpreta en *Vida y muerte...*

Mención a Fidel Betancourt, por *Ninetto Dávoli en Vida y muerte...*

Mención a Raymel Marrero, por *Mercuccio en Muertes de amor en Verona* (Estudio Teatral Vivarta)

DISEÑO

Pedro Castro, por *Ayé N'Fumbi* (Estudio Teatral Macubá)

MÚSICA

Carlos Celdrán, por *Vida y muerte...*

Mención a Cristian Jara, por *Mono Grama* (Teatro del Espacio Interior)

TEXTO

Desierto

Premios de la UNEAC

PREMIO FLORENCIO ESCUDERO DE ACTUACIÓN

(Amada Morado, Bistermundo Guimaraes y Pedro Ángel Vera)

Yelina Rodríguez, por *Juanamari en Mamíferos hablando con sus muertos* (Pequeño Teatro de La Habana)

Alexis Díaz de Villegas, por *Pier Paolo Pasolini en Vida y muerte...*

PREMIO SANTIAGO PITA DE TEXTO ORIGINAL

(Amado del Pino, Fernando Quiñones y Oneyda González)

José Milián, por *Mamíferos...*

Eugenio Hernández Espinosa, por *Tíbor Galarraga*

Premios de la AHS

(Roberto Gacio, Berta Martín y Atilio Caballero)

Yeisy Pérez por su actuación en *Una manzana...*

Maikel Chávez, por el texto de *Con ropa...*

Yelina Rodríguez, por su actuación en *Mamíferos...*

Caleb Casas, por su actuación en *Vida y muerte...*

Beatriz González, por su actuación en *Siempre se olvida...*

Reconocimiento al grupo D'Morón Teatro, por *El gallo Mandamás*

Premio de la UNIMA

(José Luis Quintero, Gladis Casanova, Tomás Hernández, Javier Pérez e Iván Jiménez)

Manipulación colectiva al grupo Andante, por *Corral de fantasía*

Pronósticos de la crítica

(coordinados por Abel González Melo y Maité Hernández-Lorenzo)

GRAN PREMIO

Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini, de Argos Teatro (14 votos)

La caja de los juguetes, de Teatro de Las Estaciones (5)

Con ropa de domingo, de Pálpito (1)

TEATRO PARA NIÑOS

PUESTA EN ESCENA

Rubén Darío Salazar, por *La caja de los juguetes* (12)

Ariel Bouza, por *Con ropa de domingo* (8)

Fidel Galbán, por *Una manzana fuera de cuento* (5)

Félix Dardo, por *Romelio y Juliana* (3)

ACTUACIÓN FEMENINA

Malawi Capote, en *Romelio y Juliana* (12)

Lilian Cala, en *Liborio* (7)

Yeisy Pérez, en *Una manzana...* (5)

Corina Mestre, en *Con ropa...* (2)

Graciela González, en *Romelio y Juliana* (1)

Fara Madrigal, en *La caja...* (1)

Migdalia Seguí, en *La caja...* (1)

ACTUACIÓN MASCULINA

Maikel Chávez, en *Con ropa...* (13)

Alexander Paján, en *Entredós o historias de chicos enamorados* (5)

Ariel Bouza, en *Con ropa...* (3)

Rubén Darío Salazar, en *La caja...* (2)

Jorge Luis Rojas, en *Una manzana...* (1)

DISEÑO

Zenén Calero, por *La caja...* (14)

Guiñol de Remedios, por *Una manzana...* (3)

Los Cuenteros, por *Romelio y Juliana* (2)

MÚSICA

Raúl Valdés, por *La caja...* (8)

Guiñol de Remedios, por *Una manzana...* (3)

Jomary Hechavarría, por *Entredós...* (2)

TEXTO

Maikel Chávez, por *Con ropa...* (8)

Blanca Felipe, por *Romelio y Juliana* (7)

Fidel Galbán, por *Una manzana...* (4)

TEATRO PARA ADULTOS

PUESTA EN ESCENA

Carlos Celdrán, por *Vida y muerte...* (10)

Fátima Patterson y Mateo Pazos, por *Ayé N'Fumbi* (4)

Pancho García, por *En el túnel un pájaro* (4)

José Milián, por *Mamíferos hablando con sus muertos* (3)

Mario Junquera, por *Mono Grama* (1)

Tony Díaz, por *La ratonera* (1)

ACTUACIÓN FEMENINA

Beatriz González, en *Siempre se olvida algo* (15)

Roxana Pineda, en *El traidor y el héroe* (4)

Tamara Venereo, en *Siempre se olvida...* (4)

Miriam Learra, por *En el túnel...* (2)

Corina Mestre, en *Siempre se olvida...* (2)

Yelina Rodríguez, en *Mamíferos...* (1)

ACTUACIÓN MASCULINA

Alexis Díaz de Villegas, en *Vida y muerte...* (19)

Pancho García, en *Vida y muerte...* (12)

Fidel Betancourt, en *Vida y muerte...* (5)

DISEÑO

Diseño integral de *Vida y muerte...* (10)

Pedro Castro, por *Ayé N'Fumbi* (5)

Diseño integral de *La ratonera* (2)

Estudio Teatral de Santa Clara, por *El traidor...* (1)

MÚSICA

Carlos Celdrán, por *Vida y muerte...* (3)

Enrique Jaime, por *Mamíferos...* (2)

Estudio Teatral Palenque, por *Wemilere para Edipo* (1)

TEXTO

José Milián, por *Mamíferos...* (8)

Ulises Rodríguez Febles, por *La cabeza intranquila* (4)

Irene Borges y José A. Alonso, por *De París, un caballero* (2)

Eugenio Hernández, por *Tíbor Galarraga* (1)

De manera confidencial, participaron en esta votación los siguientes críticos e investigadores cubanos, presentes en el Festival: José Antonio Alegría, Noel Bonilla-Chongo, Osvaldo Cano, Tania Cordero, Andrés D. Abreu, Amado del Pino, Norge Espinosa, Roberto Gacio, Marilyn Garbey, Eberto García Abreu, Yamina Gibert, Jaime Gómez Triana, Abel González Melo, Habey Hechavarría Prado, Maité Hernández-Lorenzo, Leonardo Leyva, Vivian Martínez Tabares, Yanisbel V. Martínez y Bárbara Rivero.

Camagüey 2004

El término «animación», riqueza y ambigüedad

Si buscamos en el diccionario las palabras *animación* y *animador*, las definiciones que encontramos son, ante todo, ambiguas.

En la undécima edición del *Zingarelli* (1983), en el vocablo *animación* se lee: «Acto, efecto de animar. /ext. Situación o actividad que, mediante la acción de un animador sociocultural, favorece, estimula, amplía la participación activa de los ciudadanos en las actividades culturales, recreativas y similares que se desarrollan en un territorio, por ejemplo, en un barrio». Para la palabra *animador* se indican tres categorías: *de grupo, sociocultural y escolar*.

Notas sobre la animación*

Paolo Beneventi



El *Vocabolario della Lingua Italiana Treccani* [*Vocabolario de la Lengua Italiana Treccani*] subraya que la palabra animación no proviene directamente del latín *animatio*, sino que pasa por el francés *animation*. Después especifica: «A. de juegos, A. de actividades culturales, A. de villas turísticas, y similares». En el término *animador*, expresa:

Quien o lo que anima, da vida, impulso, movimiento: el animador de la sublevación (...) En partic. a. A. cultural o A. escolar, persona encargada de organizar actividades culturales dentro de comunidades sociales, espec. en las escuelas. b. A. de campos de juego, persona especializada en asistir y guiar a los niños y adolescentes en sus actividades creativas. c. A. de villas turísticas, quien, en las villas turísticas, tiene la tarea de organizar juegos, torneos, fiestas, espectáculos y sim. para hacer agradable la estancia a los huéspedes.

El diccionario enciclopédico *Maximus* de Agostini (1992), indica para el sustantivo *animador* dos acepciones no especificadas: «Quien dibuja las figuras en los cartones animados» y «presentador y conductor

radiotelevisivo», y luego otras tres con el agregado de especificaciones: «A. sociocultural (que opera en un ámbito territorial definido para estimular el intercambio entre los ciudadanos y las instituciones culturales); A. de grupo (quien tiene la tarea de favorecer la consecución de los fines de un grupo de estudio o de trabajo); A. turístico».

Al consultar los diccionarios advierto, personalmente, dos «rarezas»: una, que en general falta la referencia a quien en el teatro de figuras (tradicionalmente llamado, por cierto, teatro de animación) maneja títeres de guante y marionetas y que no puede ser definido más que como *animador*; y dos, que por costumbre se indica la acepción *cinematográfica* y se comete, sin embargo, la imprecisión de definir como *animador* al dibujante de cartones animados, mientras que la fase del dibujo y la de la animación propiamente dicha —que es cosa de la técnica cinematográfica y televisiva— no son en lo absoluto la misma cosa.

Retomando la definición del *Zingarelli*, propongo focalizar la atención sobre el carácter *activo* de la animación, que se relaciona directamente con el significado etimológico de «dar el ánimo» a algo o a alguien. Podríamos admitir la hipótesis de que la animación, en un

* Breve ensayo que aparece en el libro del propio autor *Fare animazione teatrale* [*Hacer animación teatral*], Edizioni Sonda, Torino, 1993.

sentido estrecho, sea en su origen no tanto una función, un rol específico reconocible dentro de un grupo, ni mucho menos una profesión, sino, fundamentalmente, una *actitud en las relaciones humanas*, para la que se necesitan recursos ajenos que estimulen el nacimiento de algo: ideas, actividades o intercambios interpersonales que antes no existían, o que sólo existían en estado latente. Son estas *potencialidades latentes* las que se animan para comprometer en el hacer activo a los integrantes del grupo, mientras que la función de aquel que llamamos *animador* puede reducirse a la simple propuesta de estímulos al inicio o en el curso de una actividad, sin significar necesariamente un papel de guía ni una «tarea» especial.

Pero la palabra *animación* se usa también en italiano para expresar movimiento y vivacidad; por eso, con alguna razón, se les llama *animación* a aquellas situaciones en las que hay alguien que incita a los demás a moverse, a hacer cosas. El animador descrito en el *Treccani* es esencialmente un organizador, y las descripciones de lo que podrían parecer «especializaciones» son en buena medida intercambiables.

Animación entre función y profesión

El *animador turístico* (de villas, pero también de hoteles, de viajes organizados, etc.) es una figura profesional bastante precisa, ya de hecho «tradicional», que tiene la tarea de dar vivacidad a las vacaciones de los demás, llenando aquello que también se ha definido —empleando un término bastante preocupante, pero significativo— como «tiempo vacío» con iniciativas divertidas, graciosas y creativas. Algunos han advertido un posible lado negativo característico de esa manera de entender la animación, y es que la gente, acostumbrada a ser «dirigida» durante la jornada laboral, se habitúa también a ser «dirigida» en su tiempo libre.

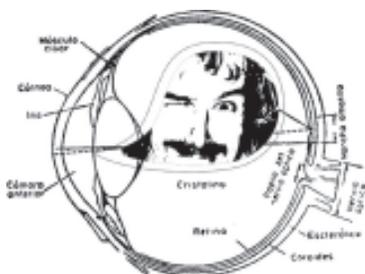
Desde luego que el problema no concierne sólo a la animación turística, sino a cualquier situación en la que, de algún modo, la actividad del animador se *impone* a un grupo en lugar de favorecer la expresión (más o menos libre) de las energías presentes dentro del grupo mismo. Y a veces la distinción no es tan fácil, como no es siempre fácil distinguir entre la «amenidad» característica de las actividades de animación —aun las más comprometidas, rigurosas e inteligentes— y la simple diversión mediante juegos que son puros pasatiempos y cuyos conductores pueden ser llamados *animadores* sólo en el sentido de «hacer mover» y organizar, no importa cómo o por qué, a la gente.

Incluso en una misma animación puede haber momentos en los que el

animador se limita a conducir el grupo, y otros en los que el grupo y sus componentes individuales se organizan activamente de manera personal, o bien, por diversas razones, no todos en el grupo resultan involucrados de la misma forma, y así, una misma animación termina por ser algo distinto para cada individuo.

Entre los personajes considerados en el diccionario habíamos encontrado el *animador sociocultural*, que en algunos casos es una figura reconocida profesionalmente dentro de la administración pública. También se le define en términos diferentes, más bien genéricos, como *operador cultural*, para indicar tareas igualmente genéricas, por lo cual, quien asume tal denominación termina por ser ayudante del bibliotecario, organizador de publicaciones teatrales, operador en los centros sociales para ancianos o toxicodependientes, etcétera.

También se habla de animación como una tendencia que podría tener un futuro en los institutos de recuperación para ancianos o enfermos mentales, pero casi nunca está clara la diferencia entre sus funciones y, por ejemplo, las de los educadores profesionales presentes en las mismas estructuras, salvo la tendencia a convertir al animador en un *jolly*¹ que se ocupa de todo un poco: organización de las fiestas, proyecciones cinematográficas y de video, fotografías, periodiquito interno, etc. La definición podría tranquilamente ser la misma que el diccionario *Treccani* asigna al animador turístico.



Animación de grupos

El *animador de grupo* no es solamente el *animador de juegos* citado en el *Treccani* (que parece considerar en primer término al grupo de oratorio, de centro veraniego y, en general, de muchachos), sino una figura importante para comprender el funcionamiento de los «grupos de trabajo». Ya sea en un grupo empresarial, sindical, de estudio, de investigación o político –dada la necesidad de organizar el trabajo del modo más productivo posible– se pone de manifiesto la importancia de una figura que se sitúe dentro del grupo mismo como un claro punto de referencia reconocido por todos; una figura que haga respetar las reglas del juego y al mismo tiempo favorezca la participación activa de cada componente del grupo.

Resulta evidente en este caso que, más que a una profesión, nos referimos a un rol que no es desempeñado por un profesional específico, sino casi siempre por alguien que sólo se hace *animador* de manera provisional, limitándose a ese grupo y a esa tarea en particular. Así y todo, el *animador de grupo* no es nunca un simple componente más del grupo, sino alguien que permanece siempre como un guía, como un *leader*² de grupo, capaz, por ejemplo (como todos los otros *líderes* de grupo, desde el maestro al jefe de oficina, al entrenador del equipo de fútbol) de ejercitar lo que en los estudios sobre las dinámicas de grupo se ha definido como el «poder 80», mediante el cual una intervención suya en cualesquiera de las decisiones a tomar pesa estadísticamente 80% contra el 20% de todos los demás componentes del grupo juntos. Algo que se debe tener presente ante una posible interpretación «espontaneística» del término *animación*, muy en boga durante los años sesenta.



Animación pedagógica

Creo que se podría afirmar que cuando la animación con los niños y los jóvenes está orientada en sentido educativo y no puramente recreativo, es fundamentalmente un caso particular de la animación de grupo, y que como tal no se caracteriza tanto por la presencia de una figura profesional específica –y regresamos al discurso inicial– como por la actitud con que el animador se coloca respecto a los niños y a los jóvenes de que se compone el grupo.

Así, con el término *animación educativa* o *pedagógica*, se definen experiencias de grupo, diferentes en los tiempos, en las modalidades y en las técnicas (donde resulta obvio, además, que haya un tiempo para hablar, uno para jugar y otro para reflexionar, etc., dentro de una misma actividad), caracterizadas como abiertas, antiautoritarias y no directivas. En ellas se solicitan y se utilizan las potencialidades de cada cual para alcanzar objetivos que no están exactamente definidos al principio, pero que se reconocen a medida que se les alcanza. Sin embargo, debe estar bien definido el curso de la experiencia, el *proyecto* (y en definitiva, es a partir de la capacidad de formular proyectos precisos y a la vez no «prescriptivos» para los participantes que se mide la profesionalidad del animador).

La *animación pedagógica* es exactamente lo contrario de la escuela tradicional, donde no cuentan las trayectorias cognoscitivas de los alumnos, sino tan sólo el logro de los objetivos y la adquisición de nociones establecidas a priori.

Pero *animación pedagógica* es también lo contrario a ese frenesí de actividades que se desarrolla, por ejemplo, en algunos centros de veraneo para niños, sobre todo en aquellos administrados por organizaciones que se proponen como profesionales y no asistenciales, en los que a veces, para demostrar «que se trabaja más que en el oratorio», que no se deja a los muchachos

abandonados a sí mismos, se llega a una organización del tiempo neuróticamente martillada por una serie ininterrumpida de actividades y de juegos; de manera que los pobres muchachos no tiene tiempo para hacer una amistad, para intercambiar cuatro palabras libremente o para sentarse aparte a pensar un poco en lo que han hecho, porque siempre hay algún animador listo para arrastrarlos a una nueva actividad, a un nuevo juego. Y sobre todo, a diferencia de lo que sucede en las villas turísticas, en este caso los chicos son prácticamente *obligados* a participar.

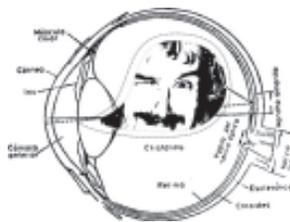
No se quiere decir con esto que los muchachos no se diviertan o que no regresen a casa hasta entusiasmados; pero si animación significa ayudar al desarrollo de las potencialidades de la gente, si para los muchachos desarrollarse significa esencialmente crecer, si crecer quiere decir conquistarse espacios cada vez más amplios de autonomía, entonces debemos decir claramente que esta presunta animación en realidad es sólo una azucarada violencia. Como aquella que se consume en la enorme preeminencia de las transmisiones televisivas en las que participan los niños, y en las que jugando y riendo y premiando, se les niega, en verdad, cualquier espacio de autonomía y de invención. Así, como aquellos salvajes que trocaban contentos su oro por las piezas de vidrio de los *conquistadores*³ a cambio de una hora en el más ficticio país de las fruslerías, esos niños, de cierta manera, ceden a los programadores televisivos los derechos de su propia infancia.

El discurso se hace culturalmente relevante, quizás antropológico: en contra de una tradición reconfirmada de continuo en la familia, en la escuela y en la sociedad completa, que todavía aspira en primer lugar a «domar» a los niños (si bien de forma cada vez más «dorada») para favorecer su fácil integración al orden preestablecido, la animación pedagógica trata, por el contrario, de adherirse a los mecanismos primarios del conocimiento y de la experiencia del ser humano, que sobre todo en el niño pequeño, pero no solamente, involucran

a la vez la mente y el cuerpo, la imaginación y la afectividad, y que aunque son a veces fatigosos, resultan, de hecho, fuentes de placer.

Entonces, las diversas actividades de animación no constituyen solamente una diversión respecto al estudio serio, ni un modo de captar la atención de los pequeños mediante el placer del juego contrapuesto a la fatiga del estudio, ni son un asunto relacionado esencialmente con el tiempo libre, con la esfera de la diversión (pues salvo por la fuerte inducción adulta, no existe en el niño el concepto de «pasatiempo»): en realidad son un verdadero acercamiento global al saber y al conocimiento, relacionado con las más recientes adquisiciones de la psicología de la edad evolutiva y a la vez correspondientes a una serie de necesidades y problemas sociales típicos de nuestro tiempo.

En un escrito mío de 1990 traté de definir la animación con los niños y los jóvenes como *pedagogía del juego y de la búsqueda*:



Más que la competencia en cada materia, el animador posee esencialmente la capacidad de estar junto a los niños y a los jóvenes en una posición que le facilita estimular en ellos los recursos lúdicos e intelectuales que les permitirán más tarde afrontar prácticamente cualquier itinerario de experiencia y conocimiento.

(...) lo que hace posible el paso eficaz, por ejemplo, de la animación teatral a la ambiental o a la publicitaria, es un algo que no está en el bagaje profesional del teatrista, del naturalista o del publicitario, y ni siquiera en el del docente tradicional.

(...) Animación, por tanto, no como un conjunto de prácticas resumibles en un manual, que tratan de agenciarse un pequeño espacio entre la escuela y la sociedad, sino como una propuesta cultural global que va a confrontarse de manera dialéctica y constructiva con la escuela y la sociedad a partir del niño y de su formidable capacidad de jugar su propio intercambio con el mundo. (*L'animazione come proposta globale [La animación como propuesta global]*, en el dossier *Bambini e TV [Niños y TV]*, en *Bambini [Niños]*, oct., 1990).

El movimiento de la animación teatral

Una referencia histórica a la propuesta contenida en este libro se puede encontrar en el movimiento de la animación teatral, iniciado en Italia alrededor de los primeros años setenta, cuando el teatro, en crisis de «función social», salía de lo «teatral» y se sometía a discusión a través del juego de los niños, se componía y recomponía en la escuela y en los barrios para reencontrar una identidad nueva y distinta entre la vida verdadera de la gente verdadera.

Fiorenzo Alfieri escribe en 1980:

Pensándolo bien, es bastante extraño que se hayan clasificado de la misma manera espectáculos teatrales participantes como los del Teatro del Ángulo, juegos expresivos como los de Passatore, exposiciones de búsquedas ambientales como las de Liverovici y Rostagno y actividades eminentemente pedagógico-didácticas como las desarrolladas por algunos docentes experimentadores. (Morteo-Perissinotto, *Animazione e città [Animación y ciudad]*, Torino, 1980, p. 176).

Es, fundamentalmente, el clima general de la época, el sesenta y ocho, la crisis de los roles y de las instituciones, entre las que están, en primera fila, la escuela y el teatro. Lo que une las diversas experiencias es en el fondo una búsqueda común, un intento de responder por adelantado a esta crisis en un momento histórico en el que la impresión es la de que existe para todos la posibilidad concreta de ser protagonistas, de cambiar el estado de las cosas, desde abajo, no sólo a partir de las necesidades de la gente, sino directamente del juego y de la libre expresión de los niños.

El término *animación* llega de la Francia de los años sesenta, usado a propósito de las iniciativas teatrales llevadas adelante con los chicos en las

escuelas de Catherine Dasté, pero también de actividades más generalmente culturales dentro de las «casas de la cultura». Para nosotros asume un significado más amplio y radical, referido a un movimiento que, en una primera fase, era conocido sobre todo como *teatro de los niños*. Después, la palabra escrita así, en italiano, *animazione*, regresa a Europa, en particular hacia los países de lengua alemana, para definir una serie de propuestas y experiencias no fáciles de definir.

Es probable que el término *animación* termine por imponerse a causa de su misma riqueza y ambigüedad: en su interior puede caber prácticamente todo. Y el movimiento de la animación será también uno de los primeros castillos a derrumbar entre los tantos que guarnecían, a mediados de los años setenta, la hegemonía de la izquierda en muchos sectores de la vida política y cultural italiana. No había terminado la década cuando, prácticamente, ya todos los primeros protagonistas se habían retirado: el movimiento de la animación estaba «pasado de moda».

El gran fracaso cultural de la animación teatral «histórica» bien puede medirse por el hecho de no haber dejado prácticamente huella en los «altos niveles» del panorama cultural italiano. Al movimiento le faltó en su momento una verdadera conciencia política, más allá de los slongans de la ideología; como también le faltó globalmente, si no en cada momento, una adecuada conciencia pedagógica.

Y simplemente no existe nada (libros o artículos confiables o fáciles de hallar) que cuente la historia de la animación teatral. Aquí y allá aparecen artículos más bien tendenciosos y con más intenciones de polémica que de comprensión sincera de los hechos, por lo general escritos por «animadores arrepentidos» que han creído poder excavar en el movimiento con la misma gravedad con que en su tiempo le habían proclamado una carga «revolucionaria». Nada que amerite en verdad ser citado o leído, salvo la guía bibliográfica

L'animazione teatrale [La animación teatral] (Guaraldi, 1978), editada por Eugenia Casini Ropa, con escritos introductorios de Giuliano Scabia, mediante los cuales es posible remontarse a los mejores textos de los años precedentes. Al precio de parecer egocéntrico, señalaré una obra propia que deberá salir próximamente por la Casa Usher de Florencia, aún sin un título definitivo,⁴ que trata en general del teatro y los chicos desde los albores de la civilización occidental hasta nuestros días, y que contiene un capítulo bastante amplio y razonado (al menos en sus intenciones) sobre el movimiento de la animación teatral, con un relativo encuadre cultural e histórico.

En síntesis extrema, el movimiento de la animación teatral en Italia echa a andar en el bienio 67-68 y se agota por consunción hacia finales de los años setenta. Al principio se caracteriza por una fortísima carga política, y los defensores del *teatro de los niños* se contraponen de forma radical tanto al *teatro para niños* como a la escuela tradicional. Muchas experiencias se publican y pueden ser asumidas como «piedras miliare» del movimiento.

En la escuela primaria se desarrollan las primeras experiencias de Remo Rostagno con niños de segundo grado (cf. *Un paese... y Sul cartello c'era scritto vietato l'ingresso [Un país... y El cartel decía prohibido*



pasar] en Autores varios, *Il teatro dei regazzi* [El teatro de los niños]:

La excavación en la realidad, el ascender del condicionamiento a los arquetipos y a los mitos del comportamiento social hace pensar en un regreso del espectáculo a sus orígenes. (...) Es búsqueda y reapropiación de la cultura personal y del grupo. (...) (a través) del intercambio con los compañeros, los padres y la gente, se extiende la comunicación a la sociedad. (Morteo-Perissinotto 1980, p. 49)

A partir de la temporada 1968-1969, Franco Passatore y sus colaboradores llevan adelante una investigación en las escuelas elementales y medias de Turín, durante la cual el intercambio con niños y jóvenes cada vez más estimulados a ser protagonistas conduce a una noble dilatación de la palabra teatro. El grupo asume el nombre de Teatro-gioco-vita (Teatro-juego-vida) y realiza en los años siguientes una serie de experiencias en diversas ciudades del norte de Italia, puntualmente documentadas en numerosas publicaciones, de las cuales la más importante es *lo ero l'albero (tu il cavallo)* [Yo era el árbol (tú el caballo)], 1972: «Para nosotros hacer teatro, ser teatro significa expresarse libremente, entrar en contacto con la realidad, analizar sus datos, conocerse a sí mismo y a la sociedad, socializar, comunicar, proyectar cambiar, crear» (p. 134).

Quien persigue con mayor coherencia el discurso de la «dilatación de la escritura y de la práctica teatrales» (De Marinis, *Al limite del teatro* [Al límite del teatro], La Casa Usher, Firenze 1983) es Giuliano Scabia, que lleva adelante sus propias experiencias con los niños, pero también con la gente de los barrios y con los «huéspedes» del hospital psiquiátrico de Trieste: «Fuera del desierto en que el teatro está muriendo, existen espacios de la sociedad donde es posible reinventar el teatro, o sea, reinventar la cultura». Y agrega:

Teatro como *laboratorio abierto* significa, ante todo, la búsqueda de cómo hacer teatro *junto* con los demás. (...) Cada encuentro es planteado según un esquema que constituye solamente el inicio de un «drama didáctico abierto y vacío» que debe llenarse para continuar después la marcha del laboratorio abierto. (*Il teatro dei regazzi*, p. 38).

Releído a la distancia de años, el discurso de Scabia –aunque no inmune a las coloraciones ideológicas que permeaban un poco todo el accionar «a la izquierda» en aquella ya lejana temporada política y cultural– aparece entre todos como el más actual, y manteniendo intacta gran parte de su valor, resulta particularmente útil para un relanzamiento presente de la animación, más allá de las ingenuidades y las tendencias de los orígenes, pero también más allá del ocultamiento acrítico, las pretensiones de una «profesionalidad» neutral y la homologación pacífica con respecto a los moldes corrientes en los que son echados de nuevo la escuela y el teatro –como tantos otros sectores de la sociedad– durante el opulento retroceso de los años ochenta.

Regresando a nuestra síntesis, el grupo de Asamblea Teatro [Asamblea Teatro] llega a la animación a partir del teatro militante de calle y trabaja en los barrios obreros de Turín con un discurso explícitamente político:

El niño en la escuela obligatoria (...) debe entrar en una relación orgánica con la clase trabajadora, y su aprendizaje, su crecimiento cultural, debe dejar de ser privilegio personal para convertirse en patrimonio colectivo. Él es el único de la escuela que tiene derecho al papel de animador social y a pretender que la escuela lo ponga en condiciones de serlo. Los maestros y los actuales animadores deben trabajar

para construir un tipo de escuela que abra esta posibilidad. Y no se diga que es una utopía, porque esto ya se ha hecho. (Ronchetta-Vigliani, *Proposte/Assemblea* [*Propuestas/Asamblea*], *Teatro*, n. 15, 1977, p. 28)

En un plano más específicamente teatral, aunque siempre social y políticamente comprometido, se sitúan las experiencias de Loredana Perissinotto, Mafra Gagliardi y Franco Sanfilippo. En particular, de un guión elaborado por los niños de segundo grado del maestro Sanfilippo, retomado por el Teatro Stabile de Torino y realizado después en el Teatro del Sole de Carlo Formigoni, se origina uno de los más importantes espectáculos teatrales para niños de la primera mitad de los años setenta, *La città degli animali* [*La ciudad de los animales*], que triunfa en el festival de Berlín de 1971 y sigue representándose con éxito por muchos años en Italia y en el extranjero. Escribe el *Neue Kronen Zeitung*, de Viena, el 14 de junio de 1973:

Esta obra se define como *animación*: extraer de la propia experiencia una historia para el teatro, los niños repiensen las propias experiencias y advierten su mutabilidad y algo más esencial: la forma de la propia fantasía y no sólo el encanto de la de los demás, como por lo general sucede en el teatro. (Morteo-Perissinotto, p. 63)

Mientras se desarrolla el debate teórico, emergen las primeras contradicciones y permanece la dificultad para definir la animación teatral más allá de la suma de las experiencias singulares:

Pregunta Jerzy Grotowski a un jovencito, en Venecia, 1975: «Oigo hablar tanto en Italia de animación. ¿Me explicas que es?» El jovencito explica. Grotowski concluye: «He

entendido, es lo que hacen los *baby sitters*⁵. (Scabia-Casini Ropa 1978, p. 180)

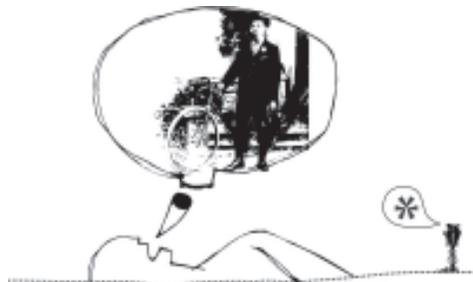
Con la segunda mitad de la década, muchos animadores regresan al teatro para niños, revitalizado y prácticamente reinventado, al menos en Italia, a partir de la relación con la cultura infantil realizada a través de la animación. Hay quien sigue hablando de animación y quien proclama solemnemente su fin. El debate teórico y la tensión ideal, después de un último sobresalto acogido sobre todo en la revista *Scena* [*Escena*] en los años 78 y 79, se diluyen, tanto en los escritos como en las reuniones y en las intenciones de los operadores. Las razones son culturales, políticas o, más banalmente, de carácter comercial, desde el momento en que la escuela ha pasado de «acusada número uno» a ser la principal cliente de las compañías de *teatro-chicos* (después de tanta polémica sobre el *para* y el *de*, se decidió salomónicamente abolir las preposiciones). La bola de la animación pasa de la izquierda política a otra parte, en particular a los operadores de matriz católica, que desarrollan mayormente las posibilidades educativas o simplemente didácticas.

Por lo general, el discurso se desarrolla de manera subterránea, y ya es historia.

NOTAS

- 1 *jolly*. En inglés en el original: que expresa, sugiere o inspira alegría.
- 2 *leader*. En inglés en el original: líder.
- 3 conquistadores. En español en el original.
- 4 El autor se refiere a *Introduzione alla storia del teatro-ragazzi*, ya publicado por La Casa Usher, de Florencia, en 1994, traducido al español con el título *Introducción a la historia del teatro para niños y jóvenes* y publicado por Ediciones Alarcos, La Habana, 2004.
- 5 *baby-sitters*. En inglés en el original. Personas contratadas por horas para cuidar niños.

Traducción del italiano: Freddy Artilles



La supervivencia del rito en los juegos infantiles

Gertrudis Ortiz

EN UN BUEN LUGAR HE LEÍDO QUE PARA muchos historiadores y antropólogos de las religiones, el juego humano, en todas sus formas superiores —una de ellas, la poética, cuando significa o celebra algo—, pertenece a la esfera de lo sagrado de la fiesta y el culto.

Este concepto ha tenido una singularísima evolución a través del tiempo. En más de un estudio culturoológico su teoría se inicia en el punto de vista de los griegos y su llamada teoría del descanso; desde allí Spencer, Groos y una larga lista que incluye personalidades de diferentes aristas y latitudes han remodelado una y otra vez hasta tejer un universo de tendencias, que se complementan, se oponen o se suman en diversidad.

Lotman, Lem y Levi Strauss coinciden en un hecho de conveniencia sistémica para la contemporaneidad: todo juega.

Al aceptar la realidad y las circunstancias imaginarias como un modelo de la cultura, el juego es un componente de la realidad y del imaginario. En la interacción espacio, naturaleza, sociedad, la naturaleza da al hombre más de lo que recibe de él y a la inversa: eso es en principio un juego, lo que permite el equilibrio, una especie de ósmosis cosmogónica perfectamente entendible. Pero cuales fueren las tesis que indistintamente se suceden, hay una realidad que no podemos ocultar, la mención del juego nos acompaña siempre. Desde hace centenares de años en la historia de la literatura, Persio, Horacio y Virgilio han incluido en sus escritos el universal juego de los trompos. Juan Cristóbal Federico Schiller ha dicho: el hombre no está completo sino cuando juega. El juego es, por tanto, un referente cultural, y los ejemplos más comunes para identificar diferencias y analogías se verifican en su uso por las sociedades en curso y la práctica de los mismos.



Se denominan juegos folclóricos y tradicionales infantiles aquellos cuyo prototipo, es decir su sistema de atributos únicos, su perfección, la superioridad que los hace mantenerse eternos, se conservan en las comunidades actuales y sus movimientos, gestualidad, vocabulario, rítmica, cantinelas y actos rituales, condensan lo simbólico y les dan a ellos mismos categorías de mito.

Es bien conocido que Kant acusa en el rito representaciones dogmáticas. Yojo Hirn, a su vez, ha dicho que la contemporaneidad vive el resultado final de un proceso de descomposición de instituciones sociales y que la prueba de ello son los numerosos ritos desaparecidos cuya supervivencia son los juegos. «El juego evolucionado lleva consigo símbolos y connotaciones que tienen que ver con todos los lenguajes y su significación estética».

En mi opinión, la pervivencia modélica del fenómeno es un hecho lleno de belleza y de misterio. ¿Cómo se explican, si no, las temporadas? ¿Por qué cuando se juega en La Habana a *las bolas*, los niños, las rodillas dobladas tratando de acertar al círculo inscripto en el piso, también están jugándolas en Santiago de Cuba? Una célebre novela de Julio Cortázar inmortalizó *la rayuela*, que es, indistintamente, *pon*, *arroz con pollo*, *tejo* y *la peregrina*, como se le dice en España.

La rayuela es un juego en el que el diseño del espacio se inserta en «la representación del laberinto, el curso o discurso de *las edades de la vida*, la creencia de situar al hombre como eje del cielo y de la tierra, la corpórea simbología del ritmo corporal: avanzar menguado, el equilibrio, avanzar, retroceder, hacer pausas, voltear, llegar al fin a la campana, a la estancia final». Un recorrido que se empieza si no aciertas una y otra vez desde el principio al fin como en el mito de Sísifo.

El *sun sun de la calavera* en Grecia se llamó *shoenophilinda*, así en Esparta, Corinto, Santa Clara, Bogotá, Cayo Hueso, se agachan, flexionan las rodillas y *al que se duerme le dan la pela*.

Las figuras que viajan en el espacio son parte por tanto de una coreografía estable, concreta, representaciones fijas.

En los llamados juegos de hileras, juegos de dos bandos, que tienen carácter competitivo, podrían recordarse reminiscencias tribales, de luchas por territorios, matrimonios por raptó, y hasta la captura de esclavos en las costas con límites, la sociedad ella misma dentro de juegos bien crueles.

El esquema es en muchos casos como sigue: se colocan dos bandos en forma de arco y esa figura ya es un símbolo en sí misma, es la representación de un no armónico, una manera que denomina dos resultados: vencedores y vencidos. En Cuba y España se significa el llamado *ladrones y policías*.

Dentro de los rituales de nacimiento, muerte y resurrección que hay en el mundo la fiesta brasileña *bumba-meu-boie* es una de las más representativas. Esta fiesta popular, la más universal del país sudamericano, se extendió con variantes singulares en Las Antillas. Concepción Teresa Alzola, destacada investigadora del folclor infantil en Cuba, la recoge en este país como *el robo del cochino*, nombre con el que además se inscribió una pieza de teatro en nuestro país.

La vida primitiva, las primeras civilizaciones, daban una importancia incuestionable a la manifestación de los oráculos. Margaritte Yourcenar, en su notable novela *Memorias de Adriano*, concede

Ciclo yoruba iyésá (1965)



destacada importancia dentro de la vida de su personaje a ese hecho. Hecho que remedan hasta la actualidad los juegos de cartas, las adivinatorias, que en España se suponen desde el siglo XII y que el maese Nicolás Pepín incluyó ya en 1510 en sus crónicas.

Por su parte, las adivinanzas y los trabalenguas se podrían relacionar con las pruebas de ingenio, bien llevadas y traídas en el Medioevo, los rituales de caballería para obtener posesión, dotes, concertar matrimonios. Es frecuente encontrarlas en la literatura para infantes de todas las épocas.

Las jerigonzas, otra vez los trabalenguas y los llamados jeroglíficos, evidencian una voluntad de dejar al otro fuera de, al margen, en una voluntad de ocultamiento, de mundo aparte bien propia de los ritos de las sociedades secretas, las cofradías, las sectas, las órdenes religiosas y sociales, de las que formaron parte también los lemas y las contraseñas.



Los juegos de castigar pudieran tener un antecedente en las ideas sobre la herejía, la hechicería, la culpa, el castigo a los pecados, y recuerdan procesos inquisitoriales, ordalías que tenían como objeto central determinar culpables y purgar delitos.

Según Alzola, mencionada anteriormente, este tipo de competición ya aparece descrita en actas de sacramento desde el siglo XII, hechos que más tarde pasaron a ser juegos de las cortes, juegos de salón, practicados en reuniones, tertulias, en los llamados velorios, los recreos de la escuela y hasta en reuniones.

Un dato importante es que en la naturaleza de estas acciones lúdicas, en su filosofía, la culpa como concepto es lo fundamental, los jugadores no son premiados, sino castigados o exentos de castigo.

Las rondas, el juego por antonomasia, los corros en el prado, las ruedas de las cuatro esquinas o al lado de la fuente, sobreviven y son el recuerdo de las rondas nocturnas originadas en las liturgias visigodas y mozárabes. Existen en el mundo entero, dentro de ellas están los juegos de oficio, imagen que se originó remotamente en la selección de doncellas. Cada figura tiene un ritual específico: palmear, alzar los brazos, girar, cantar, moverse en círculo... Las hay como ritos de iniciación femenina, así la de *la niña de los ojos negros*, *hilito*, *hilito de oro*, *la condesa de Aragón*, y *Madame Doré*, en España, Portugal e Italia indistintamente, es un juego siempre citado, «vívido y comparado, motivo constante, maternidad y libertad en poética, festiva y dialéctica». Aparece ya rastreado en el *Corpus de la lírica antigua* de M. Frenk, fue estudiado por Demófilo y todavía hoy puede oírse en diferentes lugares del mundo.

De rondas se podría estar hablando eternamente, pero propongo cerrar los ojos y mirar como quien mira un fotograma aquella visión inmortal que nos propuso Arthur Miller en *Las brujas de Salem*, la de una Abigail, casi una niña, danzando en un círculo junto a otras en un bosque de Salem, no por gusto situado metafóricamente en aquella lejana locación de 1692.

J'ai un beau château aussi. Amambrocható, la que escuchamos todavía, cómo la jugamos, es todo un engranado mundo de convenciones sociales, finalmente.

Por último, en los juegos de iniciación, hoy llamados por obra y gracia de la psicología moderna juegos de roles, el jugar a ser, o el jugar a hacer. Cuál es el límite entre el yo y el otro, la imaginación desbordada, la fantasía, el reconocimiento a la otra personalidad que nos fascina y en la cual nos trasmutamos, ¿no hay una representación cotidiana, la presencia del rito a lo que es la vida en la vida misma?

Hay un lenguaje que sobrepasa el mundo real, ya lo sabemos, para caer en el imantamiento mágico que se comprende como alegoría de la vida, las costumbres, las representaciones de la certeza y en ese imitar está el encantamiento, la gravitación en torno a lo que es el dogma de la existencia. Lo atinado es crecer jugando. Ha dicho Emily Dickinson: Es algo inefable como la brujería.

Apuntes sobre ética y teatro

Rubén Sicilia

¿Por que dedicamos al arte tantos esfuerzos? Para romper las barreras que nos obstaculizan, para salir de nuestros propios límites, para llenar nuestros vacíos o suprimir nuestras incapacidades; es decir, para realizarnos, o mejor dicho, para darnos una finitud a nosotros mismos.

JERZY GROTOWSKI



Galileo Galilei (1976)

EN VERDAD, SI NOS DECIDIMOS A HABLAR SOBRE LA ética del teatro en Cuba, hemos de tener una franqueza que puede resultar incisiva, descarnada o molesta para algunos. Viene a mi mente el mito de Ícaro, que quiso alcanzar el sol pegando sus alas con cera, y me pregunto si no estaré, al reflexionar, en una actitud similar, intentando alcanzar una utopía. Algo con que me convierto en el primer tonto como Ícaro, pego mis alas como quiera y sueño alcanzar el sol para tal vez entretenerme demasiado en el paseo. ¿Ética y teatro? ¿Qué cosa es ética si los términos son de supervivencia? Lo controvertido del tema, así como la presencia de zonas encubiertas que hasta donde sé no han sido tocadas, hacen que sea difícil el abordaje.

Nuestro movimiento teatral ha padecido de ciertas zonas de resentimiento y animosidad ligadas a períodos específicos de la historia del teatro revolucionario y múltiples razones sociológicas que aún no han sido estudiadas y reconstruidas en tanto memoria histórica y que algún día habrán de estudiarse en toda su dimensión. Estas zonas que pudieran denominarse «traumáticas» están vinculadas sobre todo *al cisma* de una generación ubicada a finales de los sesenta y principios de los setenta y el modo contradictorio y diverso en que los profundos cambios sociales que estaban ocurriendo repercutieron en la cultura y el arte en algunos casos para bien y en otros para mal, como en todo proceso histórico de envergadura. A este período se le ha llamado el «quinquenio gris», pero algunos estudiosos lo definen hoy como el «decenio negro», indicando una mayor extensión de tiempo e intensidad. Un período calificado así, porque en él, por razones ideológicas e incluso de identidad sexual, se desatan «purgas y represiones varias», como aún lo califican quienes lo vivieron. En realidad, la vigencia de los complejos procesos manifestados en las artes de la escena en este momento, abarca mucho más de un quinquenio si consideramos la historia de sus principales sujetos. Hoy subsisten herencias indeseables heredadas de esta época en el pensamiento y la práctica teatrales en la capital y en otros sitios del país. Es hora ya, entonces, de que esta herencia —que la historia calificó de impropia— sea definitivamente superada, hora de que la filosofía de «pequeños grupos o sectas» sea trascendida en aras de las nociones de profesionalidad, justicia y el despertar de otro espíritu de creación. El problema ético es el siguiente: persisten resentimientos y sentido de «estos grupos» transmitidos en ocasiones de maestro a discípulo —no olvidemos que muchos de nuestros maestros fueron partícipes de esta generación— y que tales «grupos» nos aportan más perjuicio que beneficio, pues han desarrollado un sentido de exclusión de quien no pertenece a determinado grupo no es aceptado sino a costa de cuantos esfuerzos.

Algunos podrían preguntarse: Este que apenas llegó el otro día al teatro, ¿qué ha hecho o quién es para enjuiciar tal asunto? ¿Qué cree que se puede ganar con *agitar* desagradables aspectos de la vida o la profesión? A esos yo les respondería naturalmente: Alguien que ama profundamente el teatro y a quien le duelen el teatro y sus personas. Quien asimismo está convencido de que existe una ley de la conciencia colectiva que indica cómo los «traumas» sólo pueden superarse conscientemente y tal vez sea este el momento.

Bien sé que sería ingenuo esperar o desear que nuestro movimiento teatral sea fraterno, solidario y armónico por igual, o que se practique una ética impecable en sus relaciones y resultados. Primero porque es parte de la naturaleza humana la presencia del conflicto y el teatro mismo lo atestigua. Segundo porque cualquier actividad en grupo estimula o cataliza estos conflictos. Pero sí podemos esperar un movimiento teatral donde se tenga un más fuerte espíritu de gremio –como sucede actualmente en otros países de Latinoamérica– y donde desaparezcan o se reduzcan las grandes convulsiones o luchas de personalidades. Esto es posible si trazamos desde las escuelas de teatro una línea más clara sobre *lo que se debe o no se debe hacer* –las veces que he sido profesor he intentado concienciar algunos principios con mis alumnos– pero está claro que se requieren acciones de mayor alcance, acción y envergadura. Debemos al menos meditar y debatir públicamente sobre el punto, si queremos que la atmósfera teatral sea dentro de unos años más «ecológica y respirable».

Hace unos días en las Jornadas Actuar, convocadas por la Agencia Nacional de Artes Escénicas, dos actores emblemáticos –José Antonio Rodríguez y Obelia Blanco– abogaban por la necesidad de recuperar una ética y una disciplina de trabajo y uno de ellos proponía la necesidad de un código ético. Como coincidí en gran medida con ellos creo que si entre todos pensamos, un conjunto de soluciones saldrán de ahí. Es mi intención explícita que esta reflexión pueda aportar una pequeña porción, aunque voy a intentar exponer una mayor área que la indicada por ellos.

Entonces bien, ¿qué es la ética? Según el diccionario filosófico de Abbagnano, es en general la *ciencia de la conducta*. Personalmente siempre he advertido una diferencia marcada entre ética y moral. La ética para mí está más cerca de los principios generales del universo –la esencia de la bondad y el bien– y la moral por el contrario puede responder a criterios humanos circunstanciales. La ética contiene como disciplina los basamentos de una moral

dada y no a la inversa. En nuestro análisis será inevitable tocar aspectos de la moral, pero trataremos lo más posible de concentrarnos en los aspectos éticos pues creo que operan en una dimensión más amplia.

Claras estas premisas, puedo enfocar las cuestiones más concretas, ética y teatro, que se centran a mi entender en dos grandes planos:

- la ética de las relaciones humanas en el teatro, y
- la ética de la profesión.

Ambas constituyen un proceso indisoluble y vivo pues no podemos separar Vida y Teatro. Intentemos detallar las ideas que hemos presentado en esta introducción en una reflexión transparente y con hechos que permitan una comprensión definida.

I

El primer punto de los arriba mencionados nos compromete por su propia enunciación a un análisis que no puede ser epidérmico. ¿Cámo delira con un mundo teatral distinto y tal vez acumula más peso del que puede sostener... ¿Quién le dirá que su esfuerzo por volar hacia el sol puede ser delirio? Tal vez se salve, debemos pensar, nunca se sabe.

Decía Ortega y Gasset que la noción de área y la de profundidad casi siempre eran antípodas. Enfoquemos un área más específica, aunque en la práctica es imposible separar completamente la ética de las relaciones humanas y la ética de la profesión. Empecemos hasta donde sea posible por la primera de ellas.

Se ha hablado mucho sobre la pretendida, real o tal vez exagerada sordidez de las relaciones humanas en el medio teatral, sobre todo en determinados períodos o agrupaciones. Esto es material de rumor y chisme en nuestro país y probablemente sea igual en otros países. Dejo a un lado la parcial corriente del rumor e intento llegar a los hechos objetivos.

Cierto es que nuestro movimiento teatral ha tenido un desarrollo discontinuo, paradójico y singular que aún no ha sido estudiado en toda su dimensión. Lo que importa a nuestra exposición es que estos complejos procesos han establecido normas de comportamiento más o menos aceptadas que, vistas a la luz ética, no parecen valederas. Ciertas transgresiones a fuer de cotidianas ya no son perceptibles, pero no por ello dejan de significar lo que *no se debe hacer*. Intentemos descubrir algunas de las más cotidianas.

Sin reticencia creo que cada quien tiene derecho a decidir el canon, opción o modo de abordar sus opciones sexuales y otras que tienen que ver con la propia intimidad. Esto es parte del libre albedrío que a todos nos es dado. Ahora bien, debemos recordar algo muy simple. Nuestro derecho de decisión o libertad culmina cuando comienza el del otro.

Digo esto porque es muy común en nuestro teatro el uso de la autoridad para obtener favores sexuales a costa de alguna concesión profesional. Esto sucede tanto en el ámbito de las relaciones heterosexuales como homosexuales, o ambas. Quienes entran en este juego ya sea como víctimas o verdugos generalmente no se dan cuenta, hasta muchos años después, de la condición que asumen al pagar el éxito de ese modo.

Es común, aunque no tan frecuente, la presencia de directores tiránicos que desarrollan una especie de sentido sádico con el actor. Parecen creer que al actor se le debe «exprimir» mediante ofensas o maltratos para que llegue a un estado de shock donde sea más creativo. Esta idea no tiene fundamento real. Si bien es cierto que en ocasiones y para un personaje excepcional las técnicas de choque demuestran cierta validez, el como llegar a este proceso no es en ningún caso a través de coacción por un ego tiránico, que suele evidenciar insuficiencia de recursos para la dirección de actores.

Dando fin a estos ejemplos debemos considerar la cuestión de las relaciones humanas entre los actores y otros colaboradores. Puede decirse, en síntesis, que la cuestión del equipo teatral y las responsabilidades de cada rol son decisivas en este orden, pues se hace cotidiana la usurpación o desconocimiento de los límites de cada rol o función. En el fondo de ello hay cuestiones éticas en juego. Esto es, podemos ver a un actor asumiendo el rol de director sin ser consciente en medio de un proceso, o a un escénografo trabajando por desarrollar su idea individual obviando lo que pide el equipo o a un director que comprende su labor solamente como «dibujante de la puesta en escena» y no como guía y coordinador del proceso de creación de imágenes. Estas conductas confusas desatan problemas que a veces pueden obstaculizar o romper un proceso artístico valioso. En resumen, esta cuestión de los roles es algo que sin duda debe ser observada por cada uno de nosotros en nuestra práctica y con toda seguridad saldrá de ello una mayor claridad de propósito y alcance. Mediante el estudio de los roles podemos detectar la conformación de un grupo y organizar las tendencias personales concientizando qué usurpación de funciones esta haciendo quién, y las consecuencias éticas que de esto derivan.

No es entonces banal la reflexión. Se trata en definitiva de ser mejores personas y mejores creadores y esto no debería dejarnos de importar. Al escribir estas líneas de ningún modo me creo ajeno a las alertas. Hemos intentado abordar hasta ahora el ámbito de lo que no se debe hacer y este lado tal vez nos conduzca a lo que se debe hacer en algún momento, un inicio o bases de otra manera de ver. Ser conscientes de que las relaciones humanas en un proceso creador son responsabilidad de todos y que influyen a veces de modo decisivo en el resultado.

II

El núcleo o fundamento de una *ética profesional* nace a mi entender de la tensión que todo creador debe enfrentar más o menos conscientemente entre la búsqueda de la verdad¹ por una parte, el deseo de alcanzar un ideal de belleza por la otra y las presiones de la realidad objetiva. Tensión que exige ciertas cuotas de rigor, disciplina interna y sacrificio personal, y que también fue así en el pasado como podemos concluir al leer las biografías de artistas de otras épocas como Stanislavski, Benvenuto Cellini, Molière y otros mil. Este nudo dramático posee con mayor o menor intensidad a todo hombre de teatro –seguramente a todo artista– a lo largo de su actividad creadora. Es posible que como resultado surjan inevitables desbalances entre vida y obra, deseo y realidad, etc. El encuentro con cierto grado

de maestría ha de armonizar estas tensiones desembocando en una ética consciente en el mejor de los casos, o al menos en una serie de intuiciones sobre el propio camino. En palabras más directas, en cierto momento la ética puede decidir la magnitud del proceso creador como la experiencia confirma. Vida y teatro tienen un lazo indisoluble. Entonces, ¿cuales son las transgresiones más comunes en cuanto a la práctica de una ética profesional?

En primer lugar, una mente con un mínimo de observación puede captar cómo frecuentemente se viola el derecho al debate,² la genuina y respetuosa discusión, ya sea entre críticos y creadores, entre artistas e investigadores y otros. Es hora de que exista y se desarrolle entre todos un espíritu de verdadero respeto a la diferencia de criterio y al ejercicio consciente de la coexistencia entre diversos puntos de vista.

Muy conectado a lo anterior, aunque con matices propios, está la cuestión de los derechos de autor o más bien la protección de la originalidad, zona más bien pantanosa y nebulosa en nuestro teatro. En este aspecto se requiere una legislación más detallada y operativa al respecto y hay que sentarse a pensar y aplicar con urgencia, pues el autor suele verse desprotegido en ocasiones. Es este un punto, por todo lo dicho, de urgencia especial, pues la instrumentación y puesta en práctica de leyes bien estudiadas puede ayudar a recuperar las nociones éticas que actualmente se obvian y que deberían ser publicadas como folleto para consulta ante cualquier interrogante.

En el dominio de la ética profesional hay multitud de transgresiones que sería interminable analizar aquí y que ya otros creadores³ han señalado. Indicaremos sólo algunas de las más generalizadas.

Se ha vuelto sumamente frecuente el irrespeto al tiempo y espacio de trabajo. Esto comienza por llegadas tardías a ensayos –e incluso funciones– con excusas irrelevantes o no, e inasistencias que tampoco parecen tener razón de ser. Terminan por tomar el local de trabajo o las personas en él para cualquier expectativa personal que no tiene ninguna vinculación con el por qué se está allí. Asimismo es sorprendente la facilidad con que actores y artistas varios pueden abandonar por ofertas mejores un compromiso ya establecido. Sabemos las dificultades económicas que activan esto y la falta de una verdadera legislación que lo contenga, pero al margen de ello se requiere una reflexión ética desde la escuela. Aun con dificultades y privaciones hay artistas que sí tienen en cuenta estos puntos. El artista debe saber que su

compromiso personal es con algo mayor que las circunstancias.

Es frecuente también que un director cite a todo un elenco y luego ensaye sólo una escena en la que estén uno o dos actores manteniendo al resto en el tedio. Olvidando que el respeto al otro comienza por respetar su tiempo y su espacio.

Son pocos en la actualidad los actores que suelen ir a los primeros ensayos con letra aprendida y trabajo individual sobre el personaje y los que lo hacen habitualmente son mirados como raros.

Son estos algunos de los hechos más cotidianos en nuestra selva teatral de hoy que a Rine Leal tal vez no le alcanzó el tiempo para historiar pero que otros tenemos la obligación de comprender y transformar ahora. Sería imposible e innecesario coleccionar todos los hechos en estas líneas pues en definitiva están presentes en nuestra actividad, si se quiere investigar al respecto sólo hace falta observar.

Es así que insisto otra vez. No importa si parece un acto de ingenuidad, delirio profético o romanticismo sin fin, pensar, aquí y ahora, en un decálogo para el hombre de teatro, como un cierre coherente o no de esta meditación. Aquí Ícaro suelta una carcajada consciente de que tal vez entra en delirio total... Pero ¿si a pesar de todo alguien escucha? Dedálo es el principal responsable –piensa Ícaro– por haberme hecho soñar con el sol. Ícaro quiere suprimir nuestras incapacidades, romper los límites que nos aprisionan y sabe que esto ha de ser consecuencia de una ética. Tal vez la primera semilla para un cambio de los hechos que hemos intentado describir, tal vez sólo un pequeño paso para ser conscientes del sitio en que tenemos los pies. Dejemos entonces que los axiomas expresen por sí solos sus propios símbolos, comenzando con el primer principio que Stanislavski pronunció:

- Amarás al arte en ti mismo y no a ti mismo en el arte.
- No tomarás el camino de tu arte en vano, sino para la humanidad.
- Sagrada harás para ti la comunión entre tu obra y los que la presencian.
- Honrarás siempre que sea posible a tus maestros y compañeros.
- No matarás tu creatividad o la de otros.
- No permitirás la imperfección en tu derredor.
- No robarás las ideas o el trabajo de otros.
- No darás falso testimonio de la vida que te rodea, porque tu arte ha de ser una expresión de la verdad.



-No consentirás pensamientos, deseos o acciones que destruyan tu arte.

-No envidiarás el talento ajeno, sino que emularás por desarrollar el tuyo.

Al llegar a este punto, poco queda por decir. No creo que haya hecho otra cosa que introducir un tema que requiere una perspectiva aún más amplia, pero valió la pena esta llamada de atención. La simplicidad y llaneza de las anteriores sentencias expresarán mucho mejor que otras palabras, cualquiera de las intenciones que aquí hemos intentado. Comentarlos, aunque sería posible extensamente, entraría en mi opinión en un acto de vulgarizar el pensamiento. Parece mejor dejar que estas ideas sencillas toquen el corazón de los que, como yo, sueñan con un teatro mejor. Ícaro. Otra vez Ícaro. Tal vez no cayó al mar y aún vuela por esos mundos. ¡ja!

NOTAS

- 1 Es Bertolt Brecht quien ya dejó una meridiana reflexión sobre la ética de la verdad para el creador en su texto «Cinco dificultades para escribir la verdad», y como soy de la opinión de que está muy vigente en cualquiera de nuestras sociedades actuales no voy a extenderme sobre el tema. Quien estuviera interesado puede consultar dicho texto, publicado en Cuba.
- 2 En cuanto a una cultura del debate ya expresé mi opinión en un artículo publicado en la revista *Extramuros*, n. 5.
- 3 Los actores que cité al principio así como otros varios artistas con los que he dialogado me han expresado su preocupación sobre la falta de ética de trabajo, rigor y disciplina en generaciones jóvenes y no tan jóvenes tanto en teatro como en otros medios. Todos coinciden –y no por aquello de cualquier tiempo pasado fue...– que en otras épocas existía un mayor prurito profesional entre actores, directores y hacedores en general. Es vital entonces retomar estas pautas.

Reflexiones sobre la imagen del hombre en la **puesta en escena**

María Elena Molinet

HEMOS DIVIDIDO ESTAS REFLEXIONES EN CUATRO segmentos, porque creemos que de esta forma resultan más diáfanos las consideraciones y los criterios que vamos a tratar. Los segmentos son los siguientes: consideraciones generales, la información, la vestimenta como objeto y la imagen del hombre como instrumento analítico.

I. Consideraciones generales

En este primer segmento haremos un análisis sobre la *imagen del hombre* como elemento visual que reúne en sí tres elementos que la conforman: *la vestimenta, el cuerpo humano y la gestualidad* del mismo. De estos tres elementos, el primero es el que trataremos de analizar.

Las prendas que conforman la vestimenta las consideramos como *objetos* en los que el hombre se introduce y vive la mayor parte de su existencia. Por lo que el *cuerpo humano* es el soporte de la vestimenta, con la que se mueve y gesticula. Estos objetos sólo se pueden apreciar en su verdadera dimensión cuando están colocados sobre un cuerpo humano. Y los consideramos como si fueran su *segunda piel*.

Carpentier escribió en una ocasión:

Desde que el Hombre nace, su existencia se acompaña de un reptar, de un deslizarse, de un tránsito en las fundas de innumerables tejidos, paños, telas, que han de quedar como unidos para siempre en la historia de su existencia. Del pañal primero al traje solemne que lleva en su entierro, es un viaje de topos, de camisa en camisa, de levita en levita hasta penetrar —esta vez vestido por otro— en la funeraria (...). Desde que abre los ojos hasta que los cierra —y aun después de cerrados— no hace el



El inspector (1973)

Hombre más que desempeñar el papel de paraguas que tuviera varias fundas a las que por lo demás se atribuyen virtudes definidoras de condición, inteligencia y estado social. (*El derecho de asilo*)

¿Por qué el hombre se pone esos objetos, queremos decir, se viste con ellos? Porque tiene necesidades y de muy variado tipo. Necesidades que surgieron posiblemente con el hombre primitivo, pues este, tal vez cuando mató un animal y se lo tiró sobre el hombro, sintió calor, un calor agradable que lo hizo cubrirse con ella después de desollar al animal. Pero hasta ese momento estuvo inocentemente desnudo. Como desnudos estuvieron Adán y Eva según ese antiguo e interesante libro, llamado *Biblia*, hasta que pecaron y Dios les ordenó que como castigo tenían entre otras cosas, que tapar su desnudez.

Desde entonces, siempre la humanidad se ha vestido, o con mucha tela o apenas con un tapasexo, según las necesidades generadas en cada época histórica, en cada cultura. Esas necesidades varían: pueden ser físicas, éticas o estéticas. Por ejemplo: físicas, taparse si tiene frío; éticas, cubrir partes del cuerpo según el tipo de culturas o religiones; y estéticas, engalanarse o adornarse, según su ubicación en distintas sociedades.

Los elementos vestimentarios han ido variando, según el hombre ha ido variando a través de su tránsito histórico.

Los motivos de esa variación son muchos: el desarrollo tecnológico para la confección de las prendas; los cambios socio-económicos; hasta el deseo, que parece inherente en el ser humano, de copiarse unos a otros, y desechar lo muy usado, lo que se repite una y más veces, en el habla, en formas de comida, de bailar, de moverse, etc., y desde luego de vestirse. Esa es la moda que siempre existió, de manera natural hasta que una modista, con «visión de futuro», decidió fabricar ropas a reinas y damas de las cortes, es decir: a mujeres que tenían una economía muy alta, y puso su taller y desplegó por parte del mundo sus muñecas con sus «modelos» vestimentarios. Esto ocurrió a finales del siglo XVIII, y la modista se llamó Rose Bertin. Había surgido el fenómeno económico llamado Moda, que aún subsiste.

Estas consideraciones hechas de manera general se deben analizar indispensablemente y profundizar en toda puesta en escena, ya que los actores

representan al hombre en cualquier tiempo y en cualquier región del mundo. Son imágenes en movimiento, y a través de los intérpretes con su gestualidad y su voz, expresan las motivaciones y los sentimientos que se encuentran en la obra o libreto. Por lo tanto, el especialista que trabaja sobre el aspecto plástico-visual de los actores, es decir el diseñador de vestuario, debe tener una visión clara y a la vez profunda de qué es la imagen del hombre y sus tres componentes.

II. La información

Ese elemento tan importante de la imagen del hombre, la vestimenta, es el que nos ayuda a componer exteriormente un personaje en una Puesta en Escena, que nos va a *informar* el acontecer de lo expresado en la obra o el libreto. Digo exteriormente porque es lo que se ve, por lo que debe tener una correspondencia íntima con el *carácter* del personaje y con lo que este expresa.

En la historia del hombre encontramos que el mismo tiene momentos en que no acepta, o no se conforma con los *objetos* que lo rodean, ya sean naturales o fabricados por él, necesita transformarlos y lo hace de acuerdo con sus necesidades, teniendo en cuenta los factores culturales y técnicos que lo rodean. Pero *informando* quién es, cuáles y cómo han sido los cambios que se han operado en dicha imagen, etc. Siempre está emitiendo mensajes, de quién



El gran cuchillo

es y cómo es. Opinamos que esos mensajes se muestran casi siempre de la siguiente manera:

- a) Emisor: el portador con la imagen.
- b) Receptor: el que recibe el mensaje, venga o no dirigido a él.
- c) Mensaje: lo que trata de informar.
- d) Códigos: estructuras, materiales, color de las diversas prendas, y la forma de llevarlas. Según el contexto en que se establece la comunicación.
- e) Contexto: marco referencial para comparar valores o signos.

No debemos olvidar que el *mensaje* cambia si cambia el *contexto*.

3. La vestimenta como objeto

Ese *objeto* vestimentario, utilizado por el hombre, según parece desde los primeros tiempos (un trozo de piel sobre el cuerpo es un *objeto* vestimentario), puede ser *económico* y *estético* igual que una silla o una mesa.

Su valor *económico* es determinado por los materiales empleados, por su estructura y calidad en la mano de obra, es decir en su construcción. Un manto llevado por una dama del Románico tendría materiales ricos que no se encontrarían en el pedazo de tela que una sierva usaría. Pero ese mismo manto puede tener estructuras y decoraciones de tal magnitud que harían que su valor *económico* subiera. Hoy en día un par de zapatos, con muy buenos materiales y buena realización, sube de precio si su fabricación está basada en un buen diseño.

En algunas obras de teatro, en diversas ocasiones, se ha planteado ese valor *económico* de los *objetos* acumuladores de riqueza, ya vestimentarios o de otro uso. Como ejemplo tenemos a la obra *El círculo de tiza caucasiano* de Bertolt Brecht. En esta obra, una familia muy acaudalada en un país asiático huye ante una revuelta popular. La señora, con sus doncellas, recoge sus pertenencias, cuidando de que no se quede nada que tenga un valor *económico* alto. Los baúles se repletan y al colocarlos en el carro que los va a trasladar a otro país, se dan cuenta

de que el pequeño hijo no tiene espacio en el carruaje. Por un instante la dama piensa qué va hacer, y por fin decide: el niño se queda con la criada de confianza, pues no puede renunciar a los *objetos* valiosos que llevará consigo.

Los trajes de las clases altas en Europa durante muchos siglos se consideraron también como *objetos* acumuladores de riqueza, ya que fueron bordados y decorados con profusión de perlas y piedras preciosas, e hilos de oro y plata. En pleno Barroco europeo, se decía de un rey que transitaba por las calles de la ciudad al frente de una lujosa caravana, que era imposible saber de qué material era el traje pues estaba tan recamado de perlas y piedras preciosas, que no quedaban espacios para ver la tela.

La industria de la vestimenta empezó en pequeña escala, con incipientes establecimientos de tintes y textiles, durante la Edad Media. Su desarrollo ha sido tal que hoy en día existen grandes trasnacionales con capitales que mueven cantidades «mareantes» de dinero. El comercio de los *objetos* vestimentarios, según parece, comenzó desde que hubo un hombre o una mujer que confeccionara una prenda y necesitara venderla. Luego el comercio incipiente se estructuró más, cuando los esforzados mercaderes, con sus pies cansados, cruzaban

4. La imagen del hombre como instrumento analítico

Creemos que los elementos históricos de la vestimenta deben ser más sugeridos que tratados de reproducir fielmente, y que mientras más profundamente conozcamos las formas históricas de la vestimenta, más podemos ir a la esencia de las mismas

Al mencionar la imagen del hombre en la puesta en escena, nos estamos refiriendo a uno de los tres aspectos plásticos que tiene esta: las imágenes de los distintos personajes (el actor, el vestuario que incluye maquillaje/peluquería y su gestualidad), el entorno (escenografía) y la iluminación.

Al enfrentarnos al análisis de los personajes de una obra, y por ende de la obra también, la *información* debe ser uno de los primeros pasos y debe realizarse con un sentido totalmente abarcador. Se tendrá en cuenta, lógicamente, en qué contexto se desarrolla la obra, las características de cada personaje y las intenciones estético-ideológico-plásticas que tiene el director.

La *investigación* del contexto histórico y socioeconómico deberá ser muy amplia y profunda, ya que los personajes con sus características específicas son producto del mismo. Esta *investigación* tiene que estar dirigida en el tiempo y en el espacio: han de investigarse los lugares requeridos en el tiempo histórico de la obra, que puede ser

desiertos y pueblos y hasta continentes para trazar rutas comerciales. Hoy en día se hacen transacciones millonarias a través de los correos electrónicos, los fax y otros medios sofisticados de comunicación.

La vestimenta, que siempre tiene una referencia estilística con el momento histórico en que fue utilizada, es también considerada como *objeto estético*, ya que está dentro de estilos determinados, con un mayor o menor grado de sus valores artísticos. En una representación escénica, un harapo puede tener una referencia estilística renacentista o rococó; y tener valores *estéticos* plásticos, según sea concebido por un diseñador escénico (recordemos los hermosos harapos científicos, mencionados por Brecht). Pero una prenda real, utilizada por alguien, puede también tener un alto valor *estético*, ser una prenda hermosa en sí misma y ese valor puede hacerla digna de colocarse en un museo, como el del Ermitage o el Metropolitano. Aunque debemos tener en cuenta que casi toda la vestimenta ha estado fabricada con textiles naturales, que son perecederos en cuanto a su durabilidad en el tiempo, por lo que tienen las de perder, si se los compara con otros objetos con valores *estéticos* utilizados por el hombre, más resistentes al paso del mismo tiempo.

muy lejano o muy cercano. En cuanto al espacio, este también puede ser lejano o cercano, pero desde el punto de vista geográfico.

Después de una investigación para lograr resultados informativos efectivos sobre el entorno histórico y socioeconómico en que se desarrolla la obra, debemos sumergirnos en otra investigación de cada uno de los personajes. Después de conocida la etnia, el sexo y la edad, se efectuará otra investigación también socioeconómica, pero esta vez del personaje dentro de su grupo social. A continuación la investigación deberá dirigirse al estudio del *carácter* del personaje, tomando en cuenta lo investigado, y terminar con el estudio de los sentimientos que debe expresar de acuerdo con la dramaturgia de la obra. Después de analizar toda la información a que hemos hecho referencia (y a veces aun a otros tipos de información) podemos comenzar a concebir la imagen de un personaje que vivió en un lugar determinado, tiene un *carácter* específico y va a expresar sentimientos que junto con los otros personajes informará el contenido de una obra: van a conformar los diversos aspectos del acontecer en la puesta en escena.

Tenemos, entonces, a unos personajes con *caracteres* determinados por *contextos* complejos, que además de *decir* sus sentimientos y sus conflictos, tienen que apoyarse en su imagen, informar con su *cuerpo*, su *gestualidad* y su *vestimenta*, con códigos que el espectador debe identificar, consciente o inconscientemente.

La representación escénica es como una asamblea donde un grupo de personas se une (público), inspirado por la representación que ejecutan otras personas en la escena (actores). El hombre danzando o actuando expresa sentimientos, por lo que la imagen de los que cantan, bailan o actúan, es el instrumento de la acción al que se le *diseña* la vestimenta con *códigos* que estén de acuerdo a los conceptos y aspectos señalados en párrafos anteriores, para conformar las imágenes que van a estar frente al público, en una puesta en escena que ha estado concebida y dirigida por un coreógrafo o director. Y la imagen de ese cantante, actor o bailarín que se mueve en la escena, estará perfectamente en concordancia con los conceptos dramáticos y plásticos de la puesta en escena, pues si no hay una perfecta coherencia, la información que recibe el público es incorrecta. Puede decirse, tal vez, que esa imagen es una forma escenográfica que se mueve por sí misma y expresa sentimientos con su voz y sus gestos.

Toda la investigación analítica a que hemos hecho referencia es un instrumento de la puesta, es parte de los diversos elementos que se encuentren en la escena y que forman parte de *un todo*: la representación teatral. Los códigos informativos que emiten los personajes y todo el desarrollo de la obra, deben llegar al público desde el primer momento, a no ser que por razones de la dramaturgia, la identidad de algún personaje deba estar oculta hasta un momento determinado.

Volviendo a la información que debe buscar el diseñador, estará como *elemento primordial* la proyección plástica del momento en que se desarrolla la historia:



Danza piaroa

cómo ha sido el vestuario en ese período de la vida del hombre, pues ello ayudará de manera muy efectiva a llevar a cabo los análisis.

Creemos que los elementos históricos de la vestimenta deben ser más sugeridos que tratados de reproducir fielmente, y que mientras más profundamente conozcamos las formas históricas de la vestimenta, más podemos ir a la esencia de las mismas. Tampoco el vestuario actual debe ser la copia de lo cotidiano, sino lograr un lenguaje más simbólico, que se aleje del detalle banal.

Todo lo dicho anteriormente se debe tener en cuenta durante todo el período gestante de los diseños, desde la primera lectura de la obra, y pasa por el trabajo de mesa, las investigaciones, los bocetos, la búsqueda de los materiales, la realización, las pruebas, los ensayos y el estreno.

La función va a comenzar, se levanta el telón.

Cronología

de diseños para teatro y danza

de **María Elena Molinet**

a cargo de **Jesús Ruiz**

Según ordenamiento alfabético y los datos más exactos ofrecidos por los archivos de la diseñadora, aparecen aquí las fichas sucintas de los espectáculos en que la misma ha colaborado. En orden: título de la obra, director, autor, grupo y año.

A Santiago. Alberto Alonso sobre textos de José Martí y Fidel Castro, Ballet Nacional de Cuba (BNC), 1972.

Aire frío. Abelardo Estorino, Virgilio Piñera, Teatro Estudio (TE), 1981.

Ana. Dumé, Ignacio Gutiérrez, Guernica, 1964.

Antígona. Juan Guerra, Jean Anouilh.

Balada del pobre. Luis Felipe Roca, Eberto Norman y Luis Felipe Roca, TE, 1971.

Caín y Abel. David Lichine, José Parés, BNC, 1962.

Caminando y cantando. José Antonio Rodríguez, Roque Dalton, TE, 1972.

Cantar de los cantares. Raquel Revuelta sobre textos de José Martí y Ho Chi Min, TE, 1973.

Cantata a Quirinos. Alberto de Paz, Román Chabaud, Teatro Nacional Popular (TNP).

Ciclo abakuá. Rogelio Martínez Furé, Conjunto Folclórico Nacional (CFN), 1965.



La excepción y la regla (1961)

- Ciclo arará.* Lázaro Ross, CFN.
- Ciclo congo.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1963.
- Ciclo iyésá.* Rogelio Martínez Furé, CFN.
- Ciclo popular.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1963.
- Ciclo popular, negros curros.* Rogelio Martínez Furé, CFN.
- Ciclo popular, rumbas.* Rogelio Martínez Furé, CFN.
- Ciclo yoruba.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1963.
- Ciclo yoruba iyésá.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1965.
- Cleopatra y los otros.* Eduardo Manet, J. Veskevek y J. Werich, Conjunto Dramático Nacional (CDN), 1963.
-
- Danza guerrera guarauna.* TNP.
- Danza piaroa.* TNP.
- Danzas folclóricas.* Escuela de Instructores de Danza, 1966.
- Debilidad fatal.* Andrés Castro, George Kelly, Las Máscaras, 1956.
-
- El arguaney.* TNP, 1959.
- El caballero de Olmedo.* Andrés Castro, Lope de Vega, Las Máscaras, 1957.
- El farsante más grande del mundo.* Rodolfo Valencia, John M. Synge, TE, 1966.
- El flautista de Hamelin.* José Parés sobre leyenda popular, BNC, 1963.
- El hombre inmaculado.* Rubén Vigón, Ramón Ferreira, 1959.
- El inspector.* Miguel Lucero, Nicolás Mogol, TE, 1973.
- El perro del hortelano.* Vicente Revuelta y Julio Matas, Lope de Vega, TE, 1964.
- El robo del cochino.* Dumé, Abelardo Estorino, Guernica, 1961.
- El solar.* Susana Kodova, Lisandro Otero, Maringotka, 1966.
- El tambor de Damasco.* Rolando Ferrer, Yukio Mishima, CDN, 1965.
- Elegguá.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1970.
- Entremeses japoneses.* Rolando Ferrer, CDN, 1966.
- Estampas cubanas.* Rogelio Martínez Furé, CFN.
-
- Farsa de Micer Patelin.* Pepe Pito sobre el anónimo, TNP, 1969.
- Fausto.* Julio Matas, Gounod, Teatro Lírico-BNC, 1961.
- Fiesta de cumpleaños.* TNP, 1960.
- Fuga criolla.* TNP, 1960.
-
- Galileo Galilei.* Vicente Revuelta y Ulf Keyn, Bertolt Brecht, TE, 1976.
- Historia para ser contada.* Adolfo de Luis, Osvaldo Dragún, 1961.
-
- Intimidad de una estrella.* Gilda Hernández, Clifford Odets, Taller Dramático (TD), 1966.
-
- Juno y el pavorreal.* Rodolfo Valencia, Sam O'Kesev, Brigadas Covarrubias, 1964.
-
- La bella y el poeta.* Rolando Ferrer, Yukio Mishima, CDN, 1965.
- La cucarachita Martina.* Jean Moulart, 1961.
- La discreta enamorada.* Abelardo Estorino, Lope de Vega, TE, 1971.
- La excepción y la regla.* Juan Guerra, Bertolt Brecht, Teatro Nacional, 1961.
- La gran burguesa.* Néstor Raymondi, TE, 1962.
- La locandiera.*
- La mujer del abanico.* Rolando Ferrer, Yukio Mishima, CDN, 1966.
- Las brujas de Salem.* Rolando Ferrer, Arthur Miller, TN, 1961.
- Las cuatro estaciones.* Arnold Wesker, TE, 1968.
- Las impuras.* Dumé, Abelardo Estorino, Guernica, 1962.
- Las tres hermanas.* Vicente Revuelta, Antón Chéjov, TE, 1972.
- Las vacas gordas.* Dumé, Abelardo Estorino, Guernica, 1962.
- Liberación.* BNC, 1963.
- Lisístrata.* Rubén Vigón, Aristófanes.
- Los tres mosqueteros.* José Luis Sánchez, TE, 1973.
-
- Madame Butterfly.* Carlos Piñeiro, Puccini, Ópera Nacional de Cuba (ONC), 1967.
- Madre.* Logus Pistorios, Karel Capek, TD, 1966.
- María Antonia.* Roberto Blanco, Eugenio Hernández, TD, 1967.
- Memoria de Fermín.* Erdwin Fernández, TE, 1976.
- Misa de gallo.* Gilda Hernández, Peter Karvas, TD.
- Mirandolina.* Rodolfo Valencia, Goldoni, 1964.
-
- Oh, la gente.* Rodolfo Valencia, S. Casalis, Teatro Musical de La Habana, 1963.
-
- Propiedad particular.* Cuqui Ponce de León, Manuel Reguera Saumell, C. Rita Montaner, 1962.
-
- Recuerdos de Tulipa.* Dumé, Manuel Reguera Saumell, Guernica, 1964.
- Réquiem por Yarini.* Gilda Hernández, Carlos Felipe, CDN, 1965.
- Rumbas y comparsas.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1968.
-
- Segundo ciclo de música popular.* Rogelio Martínez Furé, CFN, 1965.
- Soyán.* José Massip, ONC, 1980.
- Suite margariteña.* TNP, 1960.
- Teatro Noh.*
-
- Thermidor Mayo.* Luis Alberto Lavandeyra, TE, 1970.
- Tiene la palabra el camarada Máuser.* Abelardo Estorino, TE, 1972.
-
- Un tranvía llamado Deseo.* Modesto Centeno, Tennessee Williams, CDN, 1965.
- Una familia burguesa.* Néstor Raymondi, Máximo Gorki, CDN, 1962.
-
- Vidas privadas.* Cuqui Ponce de León, Noel Coward, 1958.
-
- Volpone.* Néstor Raymondi, Ben Jonson, La Rueda, 1966.
-
- Y nos dijeron que éramos inmortales.* Hugo Ulive, Osvaldo Dragún, CDN, 1963.

tablas

Una manzana fuera de cuento

Fidel Galbán



FOTOS: XAVIER CARVAJAL



Libreto 67

Premio mejor texto de teatro para niños, Camagüey 2004



Fidel Galbán Ramírez (San Fernando de Camarones, 1944)

Dramaturgo, poeta y guionista de televisión. Fundador de la UNEAC en Villa Clara. Ha merecido, entre otros, el Premio Nacional de Dramaturgia 1978 y el de la Unión de Marionetistas (1981). Entre sus títulos se hallan: *Fiesta*, *Lalarí, Lalaré*, *El gato simple*, *El segundo enviado del rey* y *El viaje de Tin*. Ha obtenido distintos reconocimientos en el Premio La Edad de Oro. Ostenta la Distinción Por la Cultura Nacional. Por el montaje de *Una manzana fuera de cuento* con su colectivo Guiñol Rabindranath Tagore de la Villa de Remedios, estrenado en marzo de 2003 en su propia sede, este autor obtuvo abundantes premios en el X Festival de Teatro Camagüey 2004. Es el primer texto de Galbán que *tablas* publica.

Bárbara Oviedo-Brito

Una manzana necesaria

Durante el Festival de Teatro Camagüey 2004 se presentó el espectáculo *Una manzana fuera de cuento*, texto del dramaturgo cubano Fidel Galbán (1944), quien forma parte de la historia de nuestra escena y que es verdaderamente importante en su género: el teatro musical para niños y de títeres. Dentro de su prolífera producción dramática se encuentran entre otras *El viaje de Tin*, *El gato simple*, *El agüita de todos*, *Cuentos de la abuela Cachiporra* y *Raulín y las flores*.

En *Una manzana fuera de cuento*, Galbán recurre al encanto de los protagonistas de aquellos cuentos clásicos que han convocado siempre a nuestros creadores –la cucarachita Martina, la Bruja de *Blancanieves*– para lograr con los mecanismos del teatro musical una obra cuya belleza radica en la habilidad de su autor para lograr variedad de registros y propósitos, debido fundamentalmente al tratamiento dramático al cual ha sometido a estos personajes.

Resulta evidente el comprometimiento cultural y el oficio de este dramaturgo al asumir personajes de los clásicos y hacerlos viajar por la historia y el tiempo, en un tránsito reflexivo y lúcido que logra fundir con lirismo lo universal, lo contemporáneo y lo cotidiano, a través de imágenes recreadas que tienen como referencia diversas situaciones, y personajes reconocidos pero que aquí se recuperan para llegar al espectador a través de profundas sugerencias. Se alternan y entrecruzan historias integradas a la poética autoral, cuya esencia no es la(s) fábula(s) conocida(s) por el público, sino aquella que se irá desarrollando gracias al discurso maduro y que, juego tras juego, logra abordar al espectador hasta provocar en él una lógica de la emoción, y comprender así el espectáculo, fruto del texto previo, en toda su dimensión.

Dicho texto juega desde los temas concentrados en los clásicos, con lo contextual, lo cual sirve de partida para lograr situaciones que se reconstruyen en verso y viajan desde lo fabuloso; abre las puertas al espectador que ha sido involucrado en la historia que conoce, pero que al notarla trascendida queda inserto en una trama que desborda la imaginación y toca el tema de la identidad. Un texto que aboga por un mundo sin trampas.

RATICA. Ser lo que se es,
no hacerlo al revés.
Ser lo que te toca,
no la vida loca.
Ser lo que naciste,
cambiarlo es muy triste.
La verdad siempre será
lo original...

Son parlamentos donde lo implícito logra que la acción avance, que fluya, en función de la acción dramática. Cada elemento utilizado posee un valor signifiante. Las soluciones de los conflictos portan una teatralidad proveniente del tratamiento del clásico y del quehacer del propio autor en la creación de las estructuras teatrales. En cada momento de la obra se parte de una original contemporaneidad de lo escrito, lo cual brinda posibilidad inmediata para la representación.

Resulta esta una divertida, ágil y dinámica historia donde se destacan la riqueza de las situaciones, el buen manejo del diálogo, una profunda caracterización psicológica de los personajes, la utilización de recursos expresivos, de giros idiomáticos y una síntesis empleada con eficacia, que favorecerá el ritmo de la puesta en escena.

Una manzana fuera de cuento, además del excelente uso del lenguaje, del empleo de la parodia y un constante juego con los referentes, posee un carácter que hechiza y sugiere debido a que desde su inicio y a lo largo de todo el texto entramos en contacto con un nuevo mundo de sueños, con caracteres que trascienden como la Ratica Rita o la Comejena. Resalta la gran capacidad de vuelo poético de este dramaturgo que, sin perder la lógica de la fábula, la estructura conceptual y los efectos contemporáneos, remite al lector de manera constante al pentagrama por su diseño musical, devenido factor indivisible del desarrollo dramático de la acción, el ritmo de la palabra, la estructura y la métrica. Ahí los personajes encuentran el punto justo donde convertirse en seres reales y creíbles.

Uno de los indudables aciertos, además de los valores literarios, lo constituye la teatralidad de este texto que está en correspondencia con el fundamento ideológico del grupo Guiñol Rabindranath Tagore, de Remedios. Ello es visible desde los personajes, los cuales se vinculan con la estética del grupo que es dirigido por Galbán hace casi tres décadas.

Esta *manzana necesaria* quedará como una obra de referencia. Sin duda su poderosa raíz poética dejará sorprendidos y admirados a los que entren en contacto con ella, dado el contraste de su sencillez y su nobleza, la profundidad de su razonamiento, la seducción de un lenguaje escénico metafórico empleado en la escena que nos permite apreciar caracteres y acontecimientos que se expresan de manera viva y concisa, y en la cual su autor, Fidel Galbán, de la Villa de Remedios, realizó un acto de entrega de sí mismo.

Una manzana fuera de cuento

Personajes

RÁTICA RITA
PÉREZ, EL RATÓN
GATO
SAPO
CONDE VALENTÍN
COMEJENA
BURRO
BRUJA
MÚSICO PARRANDERO

Escenografía: En el centro, casa de la Ratica Rita. Tejadillo naranja. Frente al espectador, ventana de cristal de doble hoja, cerrada. Bien pegado, en el extremo derecho, el árbol casa de la Comejena. Tiene un hueco al frente en forma de ventana. Hacia el lado derecho, de uno de los ramajos trunco del árbol, cuelga un farol clásico con luz azulada. A la izquierda, una cerca que se proyecta en diagonal hacia el público. Tiene una puerta que conecta con el pequeño patio de la casa. Al fondo, un farol de calle, que establece aparentemente el límite entre esta y el patio interior.

Al abrirse el telón, suavemente, la luz negra sugiere una madrugada a punto de amanecer. Se inician trinos, cantos de gallos, recostados a la música, elemento esencial de la poética, que vestirá de magia toda la puesta.

Por el extremo derecho, como a escondidas, entra el Sapo. Se detiene por un instante, detrás del banco de madera verde colocado frente a la casa árbol. Después de mirar en todas direcciones, avanza y abre la puerta que conduce al interior del patio, entra, y después de cerrarla nuevamente desaparece detrás de la cerca. Inmediatamente, por el extremo izquierdo, hace su entrada el Gato. También mira en todas direcciones. Alegre porque cree que está solo, va hacia la ventana y trata de ver el interior. En ese momento, el Sapo saca la cabeza por encima de la cerca y le silba, tratando de ser escuchado solamente por él. El Gato se vuelve sorprendido y molesto cuando lo ve y rápidamente va junto al Sapo, se le encima en el momento exacto en que música llega a su fin.

SAPO. ¡Suavecito, compañero, no me tiene que empujar!

GATO. (Molesto.) Oye, no hay quien te pueda ganar. ¡Tú siempre llegas primero!

SAPO. Lo siento, amigo minino, no se debe molestar, cuando usted se va a tirar, ¡ya yo estoy en el camino!

Mientras dialogan, el Conde Valentín trepa por encima y por detrás de ellos, como si penetrara al patio desde la calle. Salta y cae con estrépito entre los dos.

SAPO Y GATO. (Muy sorprendidos, después de reconocerlo.) ¡El Conde Valentín!

GATO. ¡Señor conde, por favor, que nos va a matar de un susto!
SAPO. ¡Por gusto, chico, por gusto, porque no hay necesidad!
CONDE. (Desenfadado. Feliz.) ¡Vengo con el mismo anhelo a compartir la emoción, con capa, traje, sombrero, ah, y un antifaz de ocasión!

La Comejena se asoma y los observa.

GATO. ¡Que no, que cayó del cielo igualito que un ciclón!
COMEJENA. (Irritada.) ¿Ven? ¿Ven que no hay un caballero que se sepa comportar? Por eso es que yo no quiero verlos cerca de mi hogar!

El Gato, el Sapo y el Conde, ofendidos, responden molestos y juntos a la Comejena, de modo que nada se entiende de lo que le dicen.

SAPO. (Calla de repente y hace callar a los otros.) ¡Silencio! Creo escuchar que nuestra Rita preciosa abrió el portón de su rosa y se acerca a este lugar.

Nuevamente, animados, esperan impacientes. Entra música. La Ratica, cándida, se asoma por detrás del árbol y se retoca con zalamería, antes de que sus pretendientes puedan verla. Después sale con música y mientras esta concluye la introducción, ella se sienta en el banco como si posara. Luego se incorpora y canta.

RITA. (Canta y se acompaña de pasos ocasionales.)

Si cada cosa tiene su lugar
por qué alguien tendría que dudar.
No es recomendable cambiar lo natural.
Nunca es saludable la armonía alterar...
Ser lo que se es,
no hacerlo al revés.
Ser lo que te toca,
no la vida loca.
Ser lo que naciste,
cambiarlo es muy triste.
La verdad siempre será
lo original...

Mientras el Gato, el Sapo y el Conde corean esta última parte de la canción, la Ratica juega con gracia un pon imaginario, que termina justamente con el fin del canto del coro, y repite la última parte de este:

RITA. ¡La verdad siempre será lo original!

Con el último compás los tres vecinos desaparecen detrás de la cerca, y la Ratica hace un giro que la coloca frente a esta, en el momento en que, por encima de la cerca, aparecen tres flores. El ritmo continúa por debajo de las acciones. La Ratica, ruborizada, va hasta ellas y las toma una por una. Así, cada vez que toma y hala una flor, esta viene seguida de quien la ofrece. El Sapo, el Gato y el Conde. Al tomar la última, con las flores en sus manos, va hasta el centro y continúa cantando.

RITA. ¡Ser lo que se es, y no hacerlo al revés!
Ser lo que te toca, y no la vida loca.
Ser lo que naciste, cambiarlo es muy triste,
La verdad siempre será lo original.

Mientras el trío repite el estribillo, ella va donde la Comejena a mostrar sus flores. Dialoga con ella, hasta que el coro termina su parte y ella va hasta el centro a terminar la canción. El ritmo se detiene, y ella se dispone a cerrar la última frase musical.

RITA. La verdad siempre será... (Se vuelve a sus galantes vecinos que la contemplan extasiados.) ¡Oye!

LOS TRES. ¿Qué?

RITA. (Dulzona.) ¿No se han ido todavía?

LOS TRES. ¡No!

RITA. ¿Entonces?

SAPO. (A sus acompañantes.) ¿Nos vamos?

GATO. Bueno, o nos vamos los tres juntos, o no se va nadie.

CONDE. ¡Tenemos que irnos! (Coloca sus manos sobre la cabeza de sus compañeros y desaparece con ellos detrás de la cerca.)

RITA. (Termina la canción.) ¡La verdad siempre será lo original! (Feliz, a la Comejena.) Son graciosos y gentiles. ¡Cuánto me ven y me miman! Y para mostrar que me estiman, ¡zas!, desaparecen sutiles.

COMEJENA. ¿Gentiles, dices, gentiles?

RITA. Eso dije, gentiles.

COMEJENA. ¡Monigotes disfrazados, ridículos y pesados!

RITA. ¿Y no será desconsuelo, falta de afectos y celos?

COMEJENA. ¿Celosa yo?

RITA. (Divertida.) Sí, celosa tú.

COMEJENA. Pues no. Es que siento que es ingrato mi destino...

RITA. No me digas.

COMEJENA. Sí te digo... pero, en fin, a cada rama su viento.

RITA. ¿Y a cada viento?

COMEJENA. Su trino...

RITA. ¿Y a cada trino?

COMEJENA. (Percatada de la broma.) No sé.

RITA. (Alegre.) ¡El camino que me lleva a mi destino! ¡Me voy! (Va junto a la cerca, conciente de que, como siempre, sus pretendientes permanecen ocultos hasta que ella se marcha.) ¡Me voy! (Cruza la escena y de pronto, al pasar frente al banco, se detiene y ve la monedita, colocada delante y al centro de la escena, vuelve al centro y junto a la casa y desde allí emite un grito de sorpresa.) ¡Ay!

COMEJENA. (Sorprendida. Asustada.) ¡Ay!

SAPO, GATO Y CONDE. (Desde su escondite.) ¡Ay!

RITA. Es un efecto bonito, poco común y ordinario. (Corre y sube al banco, mira desde allí.) Es realmente extraordinario.

COMEJENA. (Que no entiende lo que está pasando.) ¿Qué cosa, el viento o el grito?

RITA. Que no... Lo que estoy mirado. (El Gato, el Sapo y el Conde se asoman suavemente sobre la cerca.) Aunque se muestra borroso, resulta extraño, curioso, así, raro, titilando.

GATO, SAPO Y CONDE. (Cantando.) ¿Pero qué encontró que se sorprendió?

RITA. (Cantando.) Es algo que brilla.

GATO, SAPO Y CONDE. (Cantando.) ¡Ay, qué maravilla!

COMEJENA. (Curiosa.) Niña, mira que no hay norma que dé al corazón reposo. Deja el lado caprichoso y ve directo a su forma!

RITA. ¿Forma?

COMEJENA. ¡Sí, niña!



RITA. (*Mira desde su lugar.*) Como se ve impreciso, no puedo identificarlo.

COMEJENA. ¿Y entonces?

RITA. Entonces... (*Finge que intenta ver mejor.*) ¡Ay, ven!

SAPO, GATO Y CONDE. ¡Qué!

RITA. ¡Que no puedo precisarlo!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Al público.*) ¡Forma poco conocida!

COMEJENA. Bueno, mira.

RITA. ¡Miro!

COMEJENA. ¡Si se muestra con belleza!

RITA. (*Señalando el objeto.*) ¡Esa!

COMEJENA. Sí. ¡Dinos su naturaleza!

RITA. ¿Naturaleza?

COMEJENA. Sí, niña.

RITA. (*Se acerca por un lado al objeto y lo mira; con cierta exageración.*) Es...

TODOS. ¿Qué?

RITA. ¡Enigmático!

TODOS. ¡Oh!

RITA. (*Dándole la vuelta y mirándolo desde otro ángulo.*)

¡Hundida, como para crear desconcierto!

GATO, SAPO Y CONDE. (*Aparte.*) Lo otro no importa, lo cierto es que es rara y desconocida.

COMEJENA. ¡Atención!

RITA. ¡Atención!

SAPO, GATO Y CONDE. ¡Atención!

CONDE. ¡Llegó el momento de descifrar la verdad!

SAPO. ¡Mata la curiosidad!

GATO. ¡Y gana en tensión el cuento!

SAPO. Qué será, qué será...

GATO. Lo que fue, que nunca ha sido...

RITA. ¡Pero que yo he descubierto!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Apenados. Rectificándola.*) ¡Descubierto! (*Se vuelven de espalda.*)

RITA. (*Avergonzada. Aparte.*) Caramba, yo nunca acierto. ¡Qué pena la que he sufrido! (*Vuelve a sus admiradores.*) ¡Rectifico!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Se vuelven satisfechos.*) ¿Ven?

RITA. ¡Descubierto!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Felices.*) Ven, ya...

COMEJENA. (*Con misterio.*) ¡Y ahora...!

CONDE. ¡Llegó lo serio!

RITA. (*Exagerada. Dramática.*) Aclarar bien el misterio... (*Se acerca al objeto, como si lo hiciera a una bomba que pudiese explotar con su contacto, o su presencia. Se arroja junto a él, y después de varios intentos, lo toca. Finalmente, resuelta y percatada de su naturaleza, suspira y ríe.*) ¡Todo lo extraño se pierde, cuando se le identifica! (*Lo recoge.*) ¡A que no saben?

TODOS. ¡No! ¿Qué es?

RITA. ¡Es un dinerito verde!

TODOS. ¡Verde!

RITA. ¡Verde! (*Alegre.*) ¡Yo creo que me hice rica!

TODOS. ¿Rica?

RITA. (*Corre a mostrarlo.*) ¿Ven? ¡Es un dinerito verde!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Con violencia inusitada, portando un cuchillo cada uno y amenazándola.*) ¿Cuánto vale el dinerito?!

RITA. (*Sorprendida, asustada.*) ¡Dios mío, cómo se transforman las personas cuando se trata del dinerito verde! (*Confundida.*) ¿Y es necesario decirlo?

SAPO, GATO Y CONDE. (*Fieros, desconocidos.*) ¡Obligatorio!

RITA. (*Infeliz.*) Se trata de un centavito.

SAPO, GATO Y CONDE. (*Vueltos a sus personalidades. Alegres. Ríen.*) ¿Un centavito?! ¡Qué poquito!

RITA. (*Confundida.*) Es poquito. (*Ellos afirman y ella se dirige a la Comejena.*) ¿Verdad que es poquito?

COMEJENA. Sí, muy poquito.

RITA. (*Llorosa, va y se sienta sobre el banco.*) ¡Ay!

SAPO, GATO Y CONDE. ¡Pobrecita!

COMEJENA. ¿Por qué te entristece, nena?

RITA. Porque no es su valor lo que apena, sino que resulta cruel enfrentarme a tal dilema.

TODOS. ¿Cuál?

RITA. (*Colocándose en el centro de la escena.*) ¿Qué me compraré con él?

COMEJENA. (*Sorprendida.*) Eso lo oí en otra parte.

GATO, SAPO Y CONDE. No recordamos a quién, pero lo oímos también.

COMEJENA. (*Con ánimo tranquilizador.*) En fin, todo es muy sencillo, es bonita y tiene brillo...

RITA. (*Sorpresivamente, canta de forma burlesca junto a sus pretendientes.*) ¡Ay, qué maravillo!

COMEJENA. ¿Qué cosa?

LOS TRES. Que tiene brillo.

COMEJENA. (*Herida.*) ¿Se burlan de mi inocencia?

RITA. (*Arrepentida.*) Ay, me confundí, disculpa.

COMEJENA. (*Fingiéndose ofendida.*) No, y agraden a mi paciencia...

RITA. (*Aparte a la Comejena. Intentando las paces.*) ¡Es de ellos toda la culpa! (*Cuando termina de decir esto, la Comejena y los tres pretendientes, se dicen muchas cosas, tan irritados, que no se les entiende nada.*) ¡Basta! (*Todos callan.*) ¿Qué les pasa?! Miren, vuelva la paz, la tranquilidad, (*A sus pretendientes, apaciguadora.*) y ustedes, ustedes vuelvan a casa!

COMEJENA. (*Irritada.*) Así es. ¡Calabaza, calabaza, cada uno para su casa!

SAPO, GATO Y CONDE. (*Molestos.*) Comejena, ¿qué te pasa?

COMEJENA. Nada. Cada uno para su casa. Vamos.

SAPO, GATO Y CONDE. ¿Vamos, dices? ¡Dices, vamos! No es por ti que nos marchamos. Como dijera Tomasa, tú te mereces tres tazas. (*Amorosos a la Ratica.*) Es ella quien nos convida, y nos vamos enseguida. ¡Adiuuu! (*Desaparecen detrás de la cerca.*)

COMEJENA. ¡Fuera!

RITA. (*Se transforma y comienza a jugar, aparentemente olvidada de todo.*) ¡Silencio!

COMEJENA. (*Confundida.*) Eh, ¿y a ella qué le sucede?

RITA. ¡Silencio! Llenan la pista con las luces, en colores. Sonriente, llega la artista, y hay aplausos, gritos, flores...

Actuando como equilibrista, se sube a una base imaginaria. Las luces se apagan, queda ella en un seguidor, avanza hacia adelante por la cuerda imaginaria, acompañada de música.



En el centro se detiene, se apaga la música, comienza un redoblante. Ella se queda en la cuerda en una sola pierna y sube por detrás la otra. Cesa el redoble y se escuchan aplausos y vítores. Ella salta desde la cuerda con toda gracia, cuando se enciende la luz y todo vuelve a ser como antes.

COMEJENA. (Atrapada por el juego.) Oye, ¿no vas a continuar?

RITA. (Como en un suspiro.) No, se me acabó el jugar. (Con suaves y dulces modos, canta y danza.) ¡Ahora me voy a marchar, tengo mucho por hacer! Mojar la ropa, tender y después planchar... (Desplazándose en su danza, justo junto a la cerca, sabida de que sus pretendientes permanecen bien cerca. Graciosa.) ¡Me voy...! (Da contados pasitos, y se aleja.)

LOS TRES. (Tímidos, sacan sus cabezas, la observan hacer y cantan.) ¡Se va!

RITA. (Regresa del mismo modo que se separó, sorprendiendo a sus vecinos, que desaparecen rápidamente. Llegada al sitio de partida, reinicia su partida esta vez con pasos más largos. Ellos se asoman nuevamente y le chiflan, zalameros. Ella, sin volverse, muy complacida, como ofendida, canta mientras desaparece por detrás de la casa de la Comejena.) ¡Qué manera de exagerar!

COMEJENA. (Después de la salida de la Ratica.) ¡Vaya suerte! (Al público.) La ratica, en un instante, asustada se agachó, y enseguida ella encontró una moneda brillante.

LOS TRES. (Burlones, escapando.) ¡Qué maravillante! (Hacen una trompetilla y escapan riendo.)

COMEJENA. (Rabiosa.) ¡Sinvergüenzas! ¡Mata grillos! ¡Rompe flores! ¡Espanta niños! (Desaparece en el interior de su árbol casa con improperios.)

BRUJA. (Inmediatamente después de la salida de la Comejena. En off.) ¡Manzanera...! (Repite su pregón y hace su entrada a escena. Sorprendida, preocupada.) ¡Vaya, qué extraño lugar! (Lo mira todo.) ¡Este no parece el sitio en el que suelo habitar! (Vuelve al sitio por donde entró.) No. (Canta.) Desde que crucé el molino y tomé ese extraño atajo, se me hizo ajeno el camino que a esta casucha me trajo... (Deja de cantar en el centro de la escena y se detiene.)

RATÓN. (En off.) ¡Polvos!

BRUJA. (Inquieta, preocupada. Se coloca nuevamente el capuchón y va hacia la cerca donde permanece silenciosa.) ¡Alguien viene!

RATÓN. (Entra. Pregona e intenta determinar si la Ratica está en casa.) ¡Polvos! (No obtiene respuesta. Desanimado.) ¡No está! (Viene al frente. Pregona. De pronto, descubre la presencia de la Bruja. Sorprendido, va junto al banco y sin volverse, pregona y queda tenso.)

BRUJA. (Aparte.) ¡Se completó mi locura!

RATÓN. (Aparte.) ¿Estaré con calentura, que vi esa extraña figura? (Se vuelve hacia la Bruja, que lo mira en ese instante.)

Ambos se saludan con una hipócrita reverencia, y regresan a refugiarse en sus espaldas.

BRUJA. (Aparte.) ¿Quién será esa criatura de estrafalaria presencia?

RATÓN. (Aparte.) La imagen de la diablura se esconde en esa apariencia...

Vuelven a mirarse de reojo y repiten su saludo, para regresar a la misma postura.

BRUJA. (Decidida.) Bueno, yo a lo mío... (Aparentemente olvidada del Ratón va hasta la ventana y mira a través de los cristales.)

RATÓN. (Cruza la escena para poder observar a la Bruja a hurtadillas.) ¡Aretillos de cristal!

BRUJA. (Aparte, volviéndose hacia el público.) ¡Está vacía y silenciosa! (Regresa a su lugar.)

RATÓN. (Aparte.) ¡Peligrosa, peligrosa! ¡Algo busca y lo sabré!

BRUJA. (Se vuelve. Aparte, tratando de no ser escuchada por el Ratón.) ¡Mejor sería si te fueras!

RATÓN. (Se vuelve de pronto.) ¿Dijo algo?

BRUJA. (Sorprendida.) No... (El Ratón se coloca nuevamente de espaldas a ella.) Sí, porque así tal vez pudiera hacer lo que debo hacer...

RATÓN. (Aparte.) Fingiré que salgo fuera, y ahí detrás me esconderé. Y si el peligro creciera, a Ratica salvaré. (Sale y se esconde.) ¡Polvos! (A escondidas deja la caja de ventas.)

BRUJA. (Se mueve detrás del Ratón e intenta saber si se marchó. Creída de esto, deja de buscar y avanza más cerca del público. Canta. El Ratón, en un descuido, se coloca detrás de ella, la sigue durante la canción.) ¡Parece que se fue, que al fin sola estaré, que voy a saber...!

Se mueve de un golpe hacia la izquierda. El Ratón hace lo mismo hacia la derecha.

RATÓN. (Al público. Cantando.) ¡Me va a sorprender!

BRUJA. En qué sitio estoy... (Hablando.) y, si no es el sitio deseado por donde mismo he llegado, ¡me voy!

Sale en dirección a donde el Ratón escondió su caja de ventas. El Ratón lo sigue sigiloso hasta la cerca y queda expectante. Ella encuentra la caja de ventas, mira en todas direcciones en busca del Ratón. No lo ve y regresa con la caja a la escena, la abre y mira dentro de ella. El Ratón, atónito, se le acerca.

RATÓN. ¡Señora!

BRUJA. (Sincera.) Por cierto, esto es lo suyo.

RATÓN. (Molesto.) Pienso que alguna razón tendría para semejante hecho.

BRUJA. La razón es que, cuando salía, por el lateral derecho, encontré su mercancía...

RATÓN. (Malicioso.) Qué bonito lo bien hecho... Entonces se decidió a dármelo, y me lo entregó sabiendo que es mi derecho.

BRUJA. Sí, así mismo fue... ¿No está bien hecho?

RATÓN. (Predispuesto.) Sí, seguro, quién lo dudó. (Toma su caja de ventas y cruza la escena para marcharse.)

BRUJA. (En tono conciliatorio.) ¡Señor!

RATÓN. (Se detiene.) ¡Señora!

BRUJA. ¿A usted puedo preguntar?

RATÓN. ¿Preguntar...?

BRUJA. Sí, como se debe.

RATÓN. Preguntar por preguntar, claro que puede. (Se acerca a ella.) ¡Dígame!

BRUJA. ¿Conoce usted a Blanca Nieves?

RATÓN. (Entusiasmado, de repente.) ¡Seguro que la conozco!

BRUJA. (Se olvida de la personalidad que simula y comienza a saltar y a cantar con perversa alegría.) ¡Yá te agarré, Blanca Nieves, ay, Blanca Nieves! ¡Ay! ¡Blanca Nieves!

RATÓN. (Sorprendido, percatado.) Sí, pero no de este lugar.

BRUJA. ¡Ah, no! ¿Entonces...?

RATÓN. (Sin entusiasmo.) De ella sólo escuché hablar un momento, en otro cuento. (Vuelve adonde dejó su caja.)

BRUJA. (Lo alcanza.) ¿Nada más puede aportar?

RATÓN. ¿De ella?

BRUJA. Sí.

RATÓN. De ella nada más, lo siento.

BRUJA. (Frente a la casa.) Pero, ¿y aquí, quién suele habitar?

RATÓN. (Va donde ella.) ¡Aquí, la Ratica Rita!

BRUJA. (Con pavor.) ¡Una rata! (De un salto sube sobre el banco.) ¡Auxilio, una rata! (De pronto, se da cuenta de que pudo ser descubierta por el Ratón, y vuelve a su personalidad anterior.) Perdón, perdí la compostura...

RATÓN. (Confundido.) Sí... (Se vuelve de espaldas a la Bruja. Aparte.) ¡Vaya, qué extraña aventura! (Con temor.) Algo malo va a pasar... (La Bruja se ha bajado y trata de ver a través de la ventana. Aparte.) Algo ella quiere ocultar detrás de un traje tan serio. Yo me tengo que arriesgar y desentrañar el misterio. (Se acerca por detrás a la Bruja que está entretenida y, tomando la capucha por el pico, tira de ella.)

BRUJA. (Sorprendida, asustada.) ¡Ay! (Va hasta el banco de un salto.)

RATÓN. (Asustado por lo descubierto, corre en sentido contrario.) ¡jesús! (Aparte.) No es una anciana hacendosa como quiere aparentar. Es una bruja engañosa venida de otro lugar, quién sabe para qué cosa...

BRUJA. (Aparte.) ¿Y qué buscará el granuja?

RATÓN. (Envalentonado.) ¡Señora!

BRUJA. Sí.

RATÓN. ¡Yo quiero que usted deduja que en este cuento no hay bruja!

BRUJA. (Descubierta. Irritada.) Sí, ¿y qué?

RATÓN. Nada, que me sentiría contento si usted regresa a su cuento.

BRUJA. (Convencida. Molesta.) Ahórrese el argumento, y hasta olvídense de mí. Yo no perderé un momento. Por donde llegué, me fui. (Se dirige al lugar por donde entró, cerca de la casa de la Comejena, que se asoma en ese momento.)

RATÓN. (Mientras sale la bruja. Aparte.) ¡Por fin me vuelve el aliento!

COMEJENA. (De pronto, a la Bruja.) ¡Oiga!

BRUJA. (Muy molesta.) ¿Qué?

COMEJENA. (Sorprendida.) ¡Mire, es sólo por curiosidad!

RATÓN. (Desde su lugar. Muy preocupado.) Y esta no ve la maldad...

COMEJENA. Yo tengo la sensación de verla en otra ocasión...

BRUJA. ¿Sí?

COMEJENA. ¿Es verdad o no es verdad?

RATÓN. (En ayuda de la Comejena.) Tienes razón, Comejena. Su cuento no es este cuento. Aquel tiene un argumento, en que un feo sentimiento la enajena...

COMEJENA. (Percatada.) ¡Ah, ya! Y sin ningún miramiento a Blanca Nieves envenena.

RATÓN. ¡Eso!

COMEJENA. ¡Claro que conozco el cuento! (A la Bruja.) Y, créame, me da mucha pena.

BRUJA. (Irritada.) ¡Basta! ¡Todo es cierto! (Va al centro de la escena. Delante de la ventana.) No he venido a este lugar sólo por curiosidad, porque lo haya querido. La verdad es que me he perdido y que no puedo encontrar un sitio reconocido en todo este raro andar. Todo ha desaparecido, y mi cuento, ¿dónde está?

RITA. (Abre en ese momento la ventana y se asoma.) ¿Qué es? ¿Qué se perdió?

RATÓN. Ella, que perdió su cuento.

RITA. ¡Ay, qué pena! ¿Y no puede regresar?

RATÓN. (Rápido.) No, ni se puede quedar.

RITA. ¿Y por qué?

RATÓN. (*Turbado.*) El porqué después te cuento.

BRUJA. (*Aparte al público. Transformada.*) ¡Sí que es bella la doncella! (*Se mueve hacia ella, maliciosa.*) ¡Eres bella! (*A la Comejena.*) ¡Sí que es bella la doncella!

COMEJENA. (*Suspica.*) Sí, si usted lo cree...

BRUJA. (*Aparte, al público, mostrando una manzana que extrae de un bolsillo de su traje. Canta y realiza una coreografía.*) Por pasearse, la manzana de mi cuento se perdió...

RITA Y RATÓN. ¡Qué situación!

BRUJA. (*Cantando.*) ¡No equivoquen!

RITA Y RATÓN. (*Cantando.*) ¡No lo haremos!

BRUJA. ¡Mi conducta!

RITA Y RATÓN. (*Aparte. Con temor. Cantando.*) ¡No nos gusta!

BRUJA. (*Hipócrita y mal intencionada. Cantando.*) ¡Se la doy de corazón! (*Se la entrega a Rita, que la recibe con desgano, y se separa prudentemente.*)

RITA. (*Confundida. Canta.*) ¡La manzana!

RATÓN Y COMEJENA. (*Preocupados. Cantando.*) ¡Estará sana?

RITA. (*Cantando.*) ¡Yo no sé qué voy a hacer!

BRUJA. (*Aparte.*) ¡Sólo morder!

RITA. (*Cantando.*) Si la muerdo... ¿y me envenena?

RATÓN Y COMEJENA. (*Asustados. Cantando.*) ¡No lo hagas!

BRUJA. (*Aparte. Cantando.*) Hazlo, nena.

RITA. (*Decidida. Cantando.*) ¡Se la voy a devolver! (*Al Ratón y la Comejena.*) ¿Verdad?

RATÓN Y COMEJENA. ¡Seguro!

RITA. (*Al Ratón.*) ¡Dásela!

RATÓN. (*Sorprendido. Asustado.*) ¡¿Yo?!

RITA. (*Suplicante.*) Sí.

RATÓN. (*Titubeante.*) Pero es que...

COMEJENA. (*Fuerte.*) ¡Hazlo, niño!

RATÓN. (*Asustado.*) Está bien... (*Va junto a la Bruja.*) ¡Señora!

BRUJA. Sí.

RATÓN. (*Temeroso.*) Confiando en su actitud sana, y en su intención más augusta...

BRUJA. (*Recelosa.*) ¿Sí? (*Aparte.*) El tonito me disgusta.

RATÓN. (*Decidido.*) Como a Rita no le gusta, le devuelve la manzana. (*Se la da y vuelve rápidamente junto a Rita.*)

BRUJA. (*Engañosa. Rapera.*) ¡¿Qué pasa esta mañana con mi reputación?!

RITA Y RATÓN. (*Cantando. Con temor.*) ¡Que estamos decidiendo cuál sería su intención!

BRUJA. (*Cantando.*) Te he dado la manzana con todo el corazón, y ahora se me acusa de mala y de traición. (*Exagerada.*) ¡Ay, ay, que me va a dar, que me va a dar! (*Teatral, se lanza desfallecida sobre el banco.*)

RITA Y RATÓN. (*Estimulados. Sinceros. Cantando.*) ¡Espérese un momento, que usted no es de este cuento, y reza de memoria su verdadera historia que a Blanca Nieves ha dado el fruto envenenado! Ay, ay, que le va a dar, que le va a dar...

BRUJA. (*Muy molesta.*) ¡Ayyy!

RITA Y RATÓN. ¡Le dio!

BRUJA. (*Explosiva.*) ¡Nooo!

RITA Y RATÓN. (*Intimidados.*) ¡Ah, no!

BRUJA. (*Convicente.*) ¡Díganme!

RITA Y RATÓN. ¡Sí!

BRUJA. (*Acercándose a ellos.*) ¡Qué injusto temor les mueve?

RITA Y RATÓN. (*Simulan su temor, mirando el cielo. Como si no la escucharán.*) Hace tiempo que no llueve.

BRUJA. ¡Qué los mantiene asustados?

RITA Y RATÓN. (*Igual.*) Aunque el día está nublado.

BRUJA. (*Fuerte a Rita.*) ¿Acaso eres Blanca Nieves?

RITA. (*Inhibida.*) Yo, no.

BRUJA. (*Al Ratón.*) ¿Y tú, el príncipe encantado?

RATÓN. ¡¿Yooo?! Ni siquiera lo he soñado.

BRUJA. (*Suavizada, de pronto.*) Entonces, ¿por qué me piden con esa malicia insana que no les dé mi manzana, traída desde otro lado, y que no está envenenada?

COMEJENA. (*Aparte.*) ¡Cuidado, niños, cuidado, a ella no hay que creerle nada!

BRUJA. (*Confundida.*) ¿Eh?

RATÓN. No, nada.

BRUJA. ¡Ah! (*Otra vez maliciosa.*) Disfrutarla con fruición como a otra fruta cualquiera...

COMEJENA. (*Aparte.*) ¡Esa bruja es una fiera!

BRUJA. (*Confundida.*) ¿Qué?

RITA. No, nada.

BRUJA. ¡Ah! (*Vuelve a su intención primaria.*) Traída desde mi era, os la doy de corazón.



COMEJENA. (*Aparte.*) ¡Cuidado con la emoción, es astuta esa bruja!

BRUJA. (*Percatada se acerca a la Comejena.*) ¡Me pareció que algo dijera!

COMEJENA. (*Sorprendida. Asustada.*) No, tuvo usted una confusión.

RITA Y RATÓN. (*En su ayuda.*) Sí, eso, una confusión...

BRUJA. (*Convencida. Aparte.*) Eso le pasa a cualquiera, vuelvo a entrar en situación. (*Tendiendo la manzana a la Ratica.*) Te la doy de corazón... (*Rita titubea.*) Acéptala, compañera. (*Rita, asustada, la toma.*) Ah, y si alguna vez, se pierden de su cuento, y van a dar a mi cuento, avísenme al momento. (*Saliendo, satisfecha.*) ¡Adiós! (*Aparte.*) Si es que les queda algún deseo de verme. (*Ríe y se pierde.*)

RITA Y RATÓN. (*Después que ella sale.*) ¡Solabella!

COMEJENA. ¡Eso no!

RITA Y RATÓN. ¡Solabulla!

COMEJENA. ¡Eso tampoco!

RITA Y RATÓN. ¡Solabayaaa!

COMEJENA. ¡Vaya, al fin!

RITA. (*Mirando la manzana. Preocupada.*) ¡Ay!, ¡y ahora qué hago con la manzana?

COMEJENA. (*Bromista.*) Haz lo que te dé la gana. (*Ríe.*)

RITA. (*Atrapada por la alegría de la Comejena.*) Ah, sí. ¡Pues mete la cara en la palangana! (*Ríe y desaparece en el interior de su casita.*)

COMEJENA. (*Sorprendida. Picada.*) ¡Qué graciosa la vecinita! (*Al Ratón, que ha tomado nuevamente su caja de ventas.*)

Oye, niño...

RATÓN. ¿Sí?

COMEJENA. ¿Tú qué vendes?

A partir de este momento comienza un diálogo musical entre Rita y el Ratón, que se desarrolla en tres canciones, con géneros diferentes y diferentes coreografías.

RATÓN. (*Canta y comienza un juego danzario con su Ratica, que reaparece por la puerta que conduce al patio.*) ¡Tengo!

RITA. ¡Tienes!

RATÓN. ¡Misceláneas para vestir y jugar! ¡Tengo!

RITA. ¡Tienes!

RATÓN. ¡Pulseritas como soles, flores, lazos, caracoles, de muchos colores...! (*Pícaro, a base de giros la conduce hasta el banco, la sienta, y acomodándose a su lado, le toma una mano y se la besa. Ella la retira rápidamente.*)

RITA. (*Recatada. Nerviosa.*) ¡Te advierto que a mí me gustan las formas puras!

RATÓN. (*Romántico.*) ¡Qué dulzura!

RITA. ¡Exquisitas!

RATÓN. ¡Qué bonita!

RITA. ¡Original!

RATÓN. (*Meloso. Encimándosele.*) Y...

RITA. (*Se pone de pie y se separa un poquito.*) ¿Tienes alguna miniatura de porcelana y/o cristal?

RATÓN. ¿De cristal? (*Se le acerca.*)

RITA. (*Escapando.*) ¡O porcelana!

RATÓN. (*Igual.*) ¿Porcelana?

RITA. ¡Sí!

RATÓN. (*Aparte.*) Amor, qué ajena has de estar a la moda caprichosa que sólo deja lugar al plástico, y no a otra cosa... (*Vuelven al texto cantado y la coreografía. Acercándose.*) ¡Tengo!

RITA. (*Alejándose.*) ¡Tienes!

RATÓN. Lo que sueñas de momento. Los más dulces sentimientos y el corazón de cristal.

RITA. (*Aparte. Emocionada.*) ¡Puedo soñar! (*Hablado.*) ¿Con él, verdad?

RATÓN. ¡Tengo!

RITA. ¡Tienes!

RATÓN. Ilusiones como flores, sentimientos de colores... (*Encimándosele.*) y ansia infinita de amar...! (*Dejan de cantar.*)

RITA. (*Deteniéndole.*) No me apures, puedo herirte y no es esa mi intención.

RATÓN. (*Sorprendido.*) ¿Herirme? (*Perplejo.*) Pero si yo...

RITA. (*Decidida.*) Escucha, voy a decirte qué siente mi corazón. (*Cantando.*) ¡Tienes!

RATÓN. ¡Tengo!

RITA. Mucha prisa, compañero. Pero la verdad que espero sólo el amor la dará...

RATÓN. (*Receloso. Sin dejar de cantar.*) ¿Hay que esperar?

RITA. (*Extrañada.*) Sí. (*Dejan de cantar.*) Pero ¡qué te apura?

RATÓN. (*Súbitamente frío.*) No... (*Se separa.*) Es... (*Aparte.*) Me apura, no sé, es confusa la idea que me sostiene, es que yo creo que uno tiene que vivir con lo que se usa. (*Se sienta con su caja sobre el banco.*)

RITA. (*Aparte. Muy dolida.*) Por qué todo ha de negar el papel de la ternura cuando se trata de amar... (*Íntima.*) Al amor, al amor hay que dejar el misterio y la ilusión, darle tiempo al corazón y dulcemente, soñar. ¿Verdad? (*Al Ratón.*) ¡Pérez!

RATÓN. ¿Sí?

RITA. (*Reconciliadora.*) ¿Traes alguna otra chuchería que se te pueda comprar?

RATÓN. (*Sin interés aparente.*) Miscelánea y fantasía. (*Aparte.*) ¿Comprar? (*A Rita.*) ¿Tú dijiste comprar?

RITA. Sí, eso dije.

RATÓN. (*Transformado.*) ¡Tengo polvo de tocador, del más exquisito olor!

RITA. ¡Polvos!

RATÓN. ¡De exportación!

RITA. ¡Eso, eso sí me gustaría!

RATÓN. (*Entusiasmado.*) ¿Quieres polvo? (*Cantan y danzan.*) ¡Polvo, tú quieres polvo!

RITA. ¡Polvo, yo quiero polvo!

RATÓN. (*Muestra su mercancía.*) ¡De muy buena calidad! Del olor que más te gusta y el color que más te da! ¡Polvo, tú quieres polvo!

RITA. ¡Polvo, yo quiero polvo!

RATÓN. Si eres discreta y sencilla te ofreceré lo mejor, lo que usan las más bellas, color de cielo y estrella y el aroma del amor. ¡Polvo, tú quieres polvo!

RITA. ¡Polvo, yo quiero polvo!

RATÓN. Tiene tu naturaleza sensibilidad de flor, aumentarás tu belleza con flores color de fresa y el más exquisito olor. ¡Polvo, tú quieres polvo!



Los jazmines

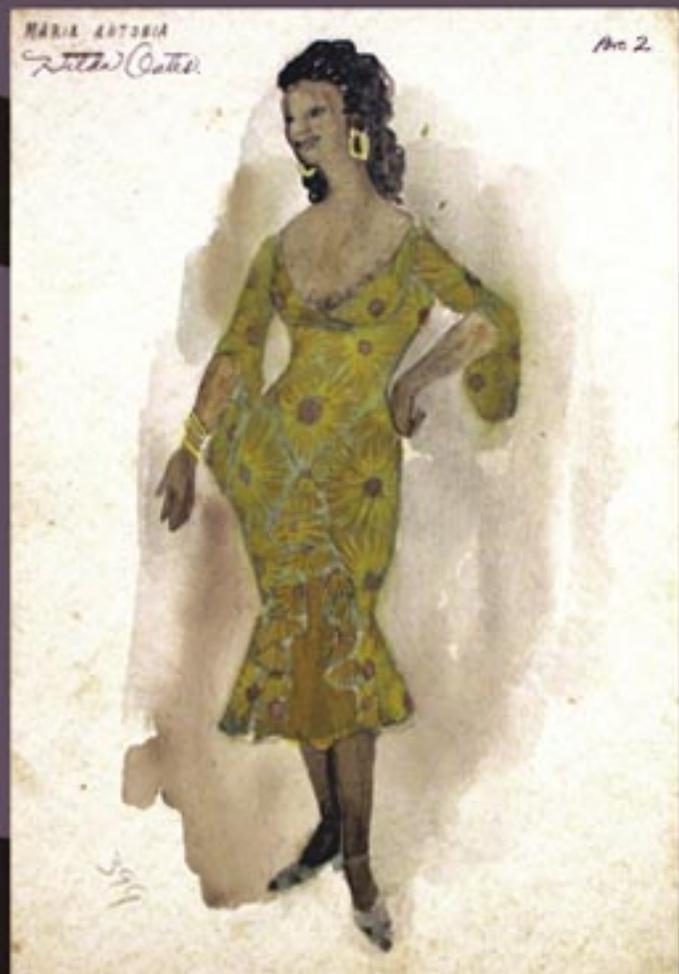
HACE TIEMPO, en una hora de bastante tránsito, María Elena Molinet y yo hacíamos uno de nuestros muchos viajes por La Habana. Yo conducía y ella hablaba constantemente. Molesto por la distracción que eso significaba, le pedí que hiciera silencio y le pregunté por qué hablaba tanto. «¡Porque soy un ser gregario!», me respondió de manera rápida y contundente.

CON ESTO no hizo más que mostrar de nuevo un rasgo de su personalidad que ya conocía desde antes, su necesidad y su capacidad para una comunicación constante con los otros, con todos. Este rasgo, sin contar con la ternura, que prodiga sin reparos ni límites, más la fuerza inagotable que la ha movido a lo largo de su vida, han resultado cualidades de suma importancia para el diseño escénico y el teatro cubanos.

SERÍA SUFICIENTE para merecer un sitio de importancia en nuestras artes escénicas sus ciento tres obras diseñadas, entre las que figuran algunos de los más importantes títulos de nuestra escena y nuestra cinematografía, y habernos aportado algunas imágenes, como la legendaria de Raquel Revuelta en Lucía, sin las cuales ya no seríamos lo que somos. Sin embargo, la obra de María Elena es para nosotros mucho más que eso.

INQUIETA, creativa, luchadora incansable, encabezó más de una vez esfuerzos fundamentales por ganar para el diseño escénico, entre otras cosas, el reconocimiento de disciplina artística, en un medio donde primero existía de manera primitiva y después se lo consideraba como un ejercicio meramente técnico. Y nos hizo ganar esa batalla porque ella misma le dio tal altura a su propia creación. Su entrega a la investigación sirvió de soporte a su estilo de expresión personal y, como una consecuencia natural, la hizo convertirse en una apasionada maestra, en las aulas, en los talleres y en cualquier lugar donde encontrara buena arcilla que moldear.

HOY MARÍA ELENA exhibe una obra fundamental. Su versatilidad, que le permitió enfrentar con excelentes resultados trabajos en géneros distintos, su capacidad para colaborar con directores de diferente mirada teatral y, sobre todo, su rechazo por la seducción de lo externo, de la decoración fácil, le confieren a su trabajo una gran altura y la convierten en un referente obligado para todos.



Maria Antonia (1967)



Thermidor Mayo (1970)





RITA. *(Deja de cantar y divertirse.)* Yo...

RATÓN. *(Sin comprender.)* No veo razón que pueda darte, de pronto, tristeza.

RITA. Sí la hay, ten la certeza. *(Cantando.)* ¡Ay, qué pena, ratoncito! ¡Ay ratoncito, qué pena!

RATÓN. *(Siempre dentro de lo musical.)* ¿Pero penita conmigo?

RITA. Para comprar tu polvito sólo tengo una moneda.

RATÓN. *(Aparte.)* ¿De cuánto será?

RITA. Como vale un centavito...

RATÓN. *(Aparte.)* ¡Tan poquito!

RITA. He perdido la esperanza porque sé que ella no alcanza para comprar tu polvito.

RATÓN. *(Cerrando la melodía.)* Sí, es poquito, muy poquito. *(A ella que se muestra muy triste.)* ¡Espera! Siempre nos queda el consuelo de esperar. Tal vez tú puedas hallar alguna otra moneda.

RITA. Lo siento, pero aunque quiero el polvo de tocador, ni sufro, ni desespero, me voy a casa y espero que llegue un tiempo mejor.

RATÓN. *(Tratando de explicarse.)* El negocio es lo primero. Sin negocio no hay valor, y sin valor, el horror, porque se acaba el dinero...

RITA. *(Determinada.)* Tal vez tú tengas razón... *(Camina en dirección a la puerta del patio.)*

RATÓN. *(Enredado. Aparte.)* ¡Es que el dinero es el dinero! *(Desinflado.)* Pero es más dulce el amor. ¡Más hermoso y duradero! *(Sigue a Rita y la llama.)* ¡Rita!

RITA. *(Regresa rápidamente.)* ¿Sí?

RATÓN. ¡Era jugando!

RITA. *(Eufórica.)* ¿De verdad?

RATÓN. Sí, bobita.

RITA. ¡Ay, qué bueno! *(Aparte al público.)* ¡Qué bueno!, ¿verdad? Porque jugando y jugando la gente ha hecho de toda su vida un negocio. Oye, que a todo le han puesto precio. *(Casi en un lamento.)* ¡Cómo se está perdiendo lo bonito!, ¿verdad? *(Al Ratón.)* ¡Ratoncito, qué alegría!

RATÓN. Tu alegría es mi esperanza.

RITA. ¿Con mi monedita alcanza?

RATÓN. *(Atontado y pícaro.)* ¡Tu sonrisa bastaría! Mira, calma tus tiernos sonrojos de la más dulce manera. Cierra un momento los ojos.

RITA. *(Lo hace.)* ¿Así?

RATÓN. Sí, y sin impaciencia, espera...

Va adonde la caja, toma una cajita de polvos en forma de corazón, muy brillante, vuelve y se la coloca entre las manos, después de besarla furtivamente.

RITA. *(Abre los ojos.)* ¡Ay, qué bonita!

Va hasta él y le sorprende con un beso en la mejilla. Él se recoge ruborizado, se separa de ella, tocándose el beso, y canta sin tener conciencia de que lo hace y es escuchado.

RATÓN. ¡El amor es maravilloso, y el corazón dichoso! El amor es... *(Se percata de que ella le escucha, y sale escapado, tímido y feliz con su caja.)*

RITA. *(Lo sigue hasta que desaparece. Después, canta.)* ¡Voy a empolvarme, voy a pintarme dos roletas carmesí! Pueden mirarme y admirarme y disfrutar de mi perfume de alelí. ¡Voy a empolvarme! ¡En la ventana me sentaré, tarde y mañana esperaré hasta que llegue lo mejor, aquel a quien daré mi amor! ¡Voy a empolvarme, y para ello tendré que marcharme, tendré que marcharme!

Sale, feliz.

SAPO. *(Entra en el mismo momento que la Ratica sale. Desanimado.)* ¡Pero qué torpe, qué torpe y qué lento he sido. Yo, que pensaba abordarla, con pasión enamorarla, y me he quedado dormido... *(Compasivo consigo mismo.)* Bueno, dormido no, mareado con su belleza. Qué flor, qué delicadeza de naranjo florecido... Yo que la pensaba presa de mi amor, pero se ha ido.

RITA. *(Entrando. Ha adicionado una mantilla y una especie de pericón a su vestuario.)* ¡Hola!

SAPO. *(Dichoso. Sorprendido.)* ¡Hola!

RITA. Le he visto bajar, hay rato, por la calle de Enramada.

SAPO. *(Zalamero.)* Vine de casa del Gato hasta la suya, monada. *(Le besa la mano.)*

RITA. ¡Ah!

SAPO. (Todo en música.) ¡Oye, Rita! (Aparte.) ¡Qué bonita! Yo tengo algo que decir a usted...

RITA. (Cantando.) Usted dirá, señor. (Aparte.) Es un rapto de pasión, me lo dice el corazón. (Al Sapo.) ¡Ay, qué calor!

SAPO. ¿Calor? (Le toma la mano y la conduce elegantemente al banco. La sienta y queda de pie, junto a ella. Cesa la música. Con marcada intención declamatoria.) ¡Por la imagen que das...!

RITA. (Aparte, emocionada.) ¡Por qué buen camino vas!

SAPO. De tu belleza sin par.

RITA. (Aparte.) Ay, ¿se me irá a declarar?

SAPO. Ahora tengo que exclamar: ¡pero qué bonita estás!

RITA. Yo responderé quizás como toda una damita.

SAPO. (Aparte.) Por mí, la tengo bobita.

RITA. Como yo no soy bonita, hoy se lo agradezco más.

SAPO. (Entra de nuevo el diálogo musical.) ¡Sin testigos!

RITA. (Aparte.) ¡Es conmigo!

SAPO. Yo te voy a preguntar... ¿Te quieres casar conmigo?

RITA. (De pronto, asustada.) ¡Déjame pensar! (Canta y se desplaza mientras él la sigue.) ¡Ay, madre, que confusión!

No se qué responderé, me palpita el corazón... (Directo a Comejena, que se ha asomado.) ¡Dígame usted!

COMEJENA. (Hablado.) Ah, ahora es conmigo.

RITA. Seguro, Comejenita.

SAPO. (Molesto.) Ahora sí que le cayó Comejena al cuento.

COMEJENA. (Canta.) En las cosas del amor cada uno tiene un color, déselo usted. Respóndale con valor, le da o no le da su amor, respóndale. Allá tú, qué se yo...

RITA. Pero, Comejenita, yo...

COMEJENA. ¡Nada!

RITA. (Se vuelve al Sapo, que espera impaciente.) Este, yo...

SAPO. Usted...

RITA. (Cantando.) Puede que sí.

SAPO. (Muy entusiasmado. Aparte.) ¡Eso estaba escrito! (Se acerca.)

RITA. (Eludiéndolo.) Puede que no.

SAPO. (Sorprendido. Aparte.) Se borro lo que estaba escrito.

RITA. (Escurrizada.) Lo más seguro es que...

SAPO. ¿Qué cosa?

RITA. ¡Que no!

SAPO. (Derrumbado.) ¡Ah, no? Ya lo dijo San Ranón, que el amor que se genera de los dientes para afuera, no es más que infeliz pasión. Que no basta la pasión que se basa en la apariencia porque del amor, la esencia radica en el corazón.

RITA. Ay, qué bonita conclusión.

SAPO. Bueno, voy a casa de mi tía, la rana Doña Sofía, a buscar un pantalón, se me rompió un costurón y me sirve todavía... Bueno, adiós...

Sale.

RITA. Ay, qué pobrecito. Lo despedí como nunca había soñado. Se fue triste, acongojado, y casi llorando de aquí...

COMEJENA. Que no, que no ha sido así. Sólo se fue convencido de que no tenía sentido enamorarse de ti.

RITA. Ay, qué bueno, Comejena.

COMEJENA. Escucha y acompáñame. (Cantan.) La parte hay que encontrar, que se pueda ajustar a nuestra vida. Seguir lo natural, no hay nada que cambiar, lo otro es mentira... (Hablado.) ¡Qué te parece?

RITA. Tú, como siempre...

COMEJENA. (La interrumpe.) ¡Calla y oye, compañera!

RITA. (Despistada.) ¿Qué, algún nuevo desatino? (Ríe.)

COMEJENA. No, es que por el camino alguien viene a la carrera.

RITA. (Va rápida hasta la cerca y mira.) Que viene no. Que Gato y Burro acaban de aterrizar... Por el patio van a entrar. (Regresa a su lugar sentada en el banco.) En cuanto pueda me escurro.

COMEJENA. (Aparentemente alarmada.) ¡No te vayas a marchar, sin ti con ellos me aburro!

Entran Gato y Burro. El Gato viene junto a Rita. Burro queda detrás de la cerca, de modo que sólo se le ve la cabeza.

GATO. (Aparte, al Burro.) Oye, tú ahí, calladito.

BURRO. Oye, ¿qué pasa, socito?

GATO. Mira esto... (A la Raticca.) ¿Quién cantó con esos aires, quién mostró tales donaires? ¿Es, es usted, preciosa Rita, la de la tal cancioncita?

RITA. No. Esa voz, tan dulce y plena, es la de la Comejena.

COMEJENA. (Feliz.) ¡Ay, gracias!

GATO. (Al Burro. Tratando de ser gracioso con Rita.) Resulta que le da pena reconocer su talento, y con modestia y con tiento lo achaca a la Comejena. Pero esa voz en que suena una cascada y flamea...

RITA. (Le interrumpe.) ¡Aunque usted no me lo crea, es la de la Comejena!

COMEJENA. (Molesta.) ¡Sí! Tan fresco...

GATO. Mire, no crea que...

RITA. ¡Me voy, Comi...!

LOS TRES. ¿Se va?

RITA. Sí. Me voy a marchar, a hacer un dulce de leche.

COMEJENA. ¡Guárdame un poquito!

RITA. ¡Claro! ¡Con permiso! (Va a salir.)

GATO. ¡Oiga!

RITA. ¿Sí?

GATO. Si no se puede evitar... El dulce, que le aproveche.

RITA. ¡Gracias! (Sale.)

BURRO. (Al Gato, que ha quedado como encogido.) Quedó el infeliz callado, igualito que un difunto. (Ríe.)

GATO. (Animado.) Nada, volveré al asunto para traerla a mi lado.

BURRO. ¿Quieres que volvamos juntos?

GATO. Usted, manténgase al punto y míreme hacer, icallado! (Muy dramático.) ¡Comejena!

COMEJENA. ¿Sí?

GATO. Estoy solo, abandonado. Sin amor, casi perdido... Por amor, desesperado, por amor solo, encogido. (Canta.) ¡Estoy triste de raíz (Burro le acompaña haciendo voces.), abandonado infeliz!

BURRO. ¡Ay, infeliz!

GATO. Hecho tierra, fango gris, y nadie se apiada de mí.

COMEJENA. La verdad, me ha conmovido.

BURRO. (Gozoso.) Siempre que canta, me excita.
 COMEJENA. Bueno, dígame qué necesita.
 GATO. ¡Que le manifieste a Rita lo que yo le diga a usted!
 COMEJENA. Ay, qué pena pasaré cuando me vea la vecina de alcahueta y Celestina. Pero, en fin, lo ayudaré.
 BURRO. Entera ahí, come come.
 COMEJENA. ¿Qué dice?
 GATO. (Aparte a Burro.) Compañero, no me embrome, ¡me vas a perjudicar! (A Comejena.) ¡Ahora la voy a llamar!
 COMEJENA. Sí, es probable que se asome.
 GATO. (Gritando.) ¡Rata Rita!
 BURRO. Oye, ponle la voz más bonita.
 COMEJENA. ¡Niño, acabaste!
 RITA. (Entrando.) Señor Gato, ¿todavía está usted aquí?
 BURRO. Cuerpo entero. No lo ve. ¡Sí!
 RITA. ¿Alguien me mandó a llamar?
 COMEJENA. El señor Gato quería transmitirle un sentimiento.
 RITA. Sí. ¿Y al Gato qué le pasó? ¿Él perdió la lengua acaso?
 BURRO. No, niña, no viene al caso, él sólo se me aflojó.
 RITA. ¿Y qué sentimiento quería transmitirme, amigo Gato?
 GATO. Con la Comejena trato de mostrarle el corazón.
 COMEJENA. ¡A mí, que no rompo un plato, ponerme en tal situación!
 BURRO. Y a mí, que desde hace rato, sé que es un sivergüenzón.
 GATO. (Molesto.) Chico, mira que...
 RITA. (Interponiéndose.) ¡Basta! Evitemos las tensiones del alma y del sentimiento... ¡Señor Gato!
 GATO. (Entusiasmado.) ¿Sí?
 RITA. ¡Yo lo siento!
 GATO. Pero ¿por qué?
 RITA. Pues son muchas las razones que tienen los corazones para dar un sentimiento... (Canta.) ¡Cada naranja tiene su mitad, esa es la fórmula ideal: tal para cual!
 TODOS. ¡Tal para cual!
 RITA. ¡Lo natural!

TODOS. ¡Lo natural!
 RITA. ¡Sólo así vendrá, la felicidad, porque...!
 TODOS. ¡Porque...!
 RITA. Cada naranja tiene su mitad.
 BURRO. (Burlón.) ¡Cuchi cuchi!
 GATO. ¿Qué?
 BURRO. ¡Te plancharon!
 COMEJENA. No, y yo qué pena pasé.
 GATO. (Amistoso.) No importa, agradeceré todo lo que me ha ayudado. (A Rita.) Y aunque un poquito apenado, yo me disculpo ante ti, estimada roedora.
 BURRO. Oye, tenemos que irnos ahora.
 GATO. Aún no me despedí.
 BURRO. Termina, te espero aquí.
 GATO. (Exagerado.) Yo me despido de ti, estimada roedora.
 No, espere, me equivoqué. Yo... me despido con placer.
 BURRO. (Burlón.) ¡Er!

Rita y la Comejena ríen.

GATO. Me despido con placer para que todo termine.
 TODOS. (Alegres.) ¡Ilne! (Ríen.)
 GATO. Digo adiós y echo a correr.
 TODOS. (Del mismo modo.) ¡Er!
 GATO. (Devolviendo la broma al Burro.) ¡En el caballo que vine!

Rita y la Comejena se ríen del Burro.

BURRO. No importa, no me desmayo, porque creo en tu amistad. Bien sabes que no es verdad, decirle al Burro caballo. Y vamos, que te llevo como un rayo a buscar tu otra mitad.
 GATO. ¿Dónde vamos ahora?
 BURRO. A buscar una gatica siamesa que quiera conocerte.
 GATO. ¿Sí? ¿Y cómo se llama?



BURRO. ¡María Ramos! ¿La conoces?
 GATO. No. Pero ahora mismo voy a conocerla. (A Rita y la Comejena.) ¡Adiós!
 LAS DOS. ¡Adiós! (Salen el Burro y el Gato.)
 RITA. (Muy seria después de la salida del Burro y el Gato.) ¡Este romance inesperado sólo me trae confusión!
 COMEJENA. ¿Algún principio obligado o el roce de una ilusión?
 RITA. No, es que en amor la reflexión es un consejo obligado.
 COMEJENA. (Aparte.) ¿De dónde lo habrá sacado?
 RITA. Es que... Mira, Comejena, ni Burro, ni Sapo, ni Gato han dado qué sentir al corazón.
 COMEJENA. (Como si se le escapara.) ¡Hmmm! ¡Esto está oliendo a Ratón!
 RITA. ¿Tú dijiste Ratón?
 COMEJENA. Sí, ¡eso dije!
 RITA. (Alborozada.) Por cierto, Comejenita, ¿podrías hacerme un favor?
 COMEJENA. Caramba, pedir se puede, cuando se está enamorada.
 RITA. Pues pídamela una llamada al doscientos veintinueve.
 COMEJENA. ¡Enseguida! (Aparte.) Si es necesario interfiere.
 RITA. (Olvidada de la Comejena.) Dígame usted que lo quiero.
 COMEJENA. ¿Cómo?
 RITA. Yo no sé, no dije nada.
 COMEJENA. Ah, bueno. Voy a poner la llamada.

Suena un timbre antiguo. La Comejena se asoma y se disculpa.

COMEJENA. Lo siento, hija, es un teléfono exiguo, manigueta y timbre antiguo. (Saca el teléfono.) ¡Comunitario! ¿Eh? ¿Qué comunitario llama? ¡El del Callejón del Queso, que el veintinueve reclama! ¿Con quién? Con el Ratoncito Pérez... (A Rita.) Niña, que en todo el día no ha estado.
 RITA. (Molesta.) ¡Ay, qué pena!
 COMEJENA. Bueno, ¿qué hago?
 RITA. Déjele usted mi recado.
 COMEJENA. Mire, que venga de mañana adonde Ratica Rita.
 ¿A qué?
 RITA. ¡A buscar su monedita!
 COMEJENA. A buscar su monedita... Bueno, punto y fuera.
 RITA. (Feliz, tarareando algo va a marcharse.) ¡Adiós!
 COMEJENA. ¡Oye, niña!
 RITA. (Percatada.) Ah, Comejenita, dígame cuánto le debo.
 COMEJENA. Nada, hija, lo pagas luego.
 RITA. (Eufórica.) ¡Gracias, Come...! (Sale.)
 COMEJENA. ¡Bueno! Gracias, siempre es lo mismo, como si con ella pudiera alguna cosa comprar... Yo te digo a ti...

Desaparece. La Ratica viene a la ventana, desde ella se inclina a mirar el cielo, levemente bosteza, y cerrando las dos hojas de la ventana, obliga la noche a la escena.
La escena azul. La luna redonda se hace ver sobre una parte del banco y una parte de la ventana de Rita. Es noche, magia y poesía.

RATÓN. (Entra, seguido del Gato que le dice cosas. Agitado y nervioso.) Ella dijo que mañana y mañana, es mañana...

GATO. ¡Hoy y ahora, no vaya a ser que otro Ratón se te adelante!

RATÓN. Pero si ella...

GATO. ¡Nada! ¡Guapito ahí! (Sale.)

RATÓN. (Espera que salga el Gato y trata de irse por el lateral contrario, pero es interceptado por el Sapo, que le obliga a regresar al centro de la escena.) ¡Ella dijo mañana!

SAPO. ¡No te me arratones! ¡Guapito ahí!

Sale. El Ratón insiste en escapar. Entran a escena el músico con una guitarra, el Sapo y el Gato y se colocan frente a una ventana, dispuestos a ofrecerle una serenata a la Ratica.

RATÓN. (Inquieto. A los músicos que afinan voces y guitarra.) ¡Bajito!, se va a despertar la Comejena. Mañana podemos hacer la serenata. (Nadie hace caso y comienza la serenata.)

LOS TRES. (Cantan.)

La luna bonita
 con su luz de plata,
 te canta, Ratica,
 su serenata.
 La noche es un beso,
 la luna una flor.
 Ratica, por eso,
 es noche de amor.
 La luna bonita
 con su luz de plata,
 te trajo, Ratica,
 su serenata...

Rita abre la ventana y los aplaude. Los músicos le agradecen y cantando se dirigen a un lateral. Desde allí, llaman la atención del Ratón, y cuando este los mira:

GATO Y SAPO. ¡Guapito ahí! (Pícaros y maliciosos, salen cantando y divirtiéndose de escena.)

RATÓN. (Tembloroso, queda solo con la Ratica, sin saber qué hacer o decir.) ¡Está la noche bonita!

RITA. (Pícaro. Alegre.) ¡Bonita y enamorada!

RATÓN. (Aparte.) Yo de esto no entiendo nada. (A la Ratica. Escapando.) ¡Hasta mañana, Ratica! (Ante el estupor de la Ratica va a abrir la puerta que conduce al patio para salir, pero, una mano enguantada lo detiene con una flor, se la entrega y cierra la puerta. Muy confundido va con la flor hasta la Ratica.) ¡Como la noche es bonita te doy una florecita! (Tembloroso, le entrega la flor.)

RITA. (Muy complacida.) ¡Gracias! ¡Qué bonita!

RATÓN. (A punto de escapar de nuevo.) Yo...

RITA. Espera, mira, yo sé qué es para los dos mejor.

RATÓN. Sí.

RITA. Claro. ¿Tú no me diste una flor?

RATÓN. (Cada vez más temeroso. Aparte.) ¡Yo no sé lo que me pasa que ella me pone a temblar! (A Rita.) ¿Qué cosa me ibas a dar?

RITA. (Zalamera.) ¡Cafecito, cafecito con melaza!

RATÓN. Entonces tráeme una taza, para tomármelo aquí afuera.

RITA. (*Disgustada.*) ¡No! Porque se puede enfriar. Sería mejor entrar y tomártelo en la casa.

RATÓN. (*A punto de salir corriendo.*) ¡Adentro! (*Aparte.*) Para que reviente mi corazón con temor. (*A Rita.*) No, Rita, afuera es mejor, es noche de primavera, y la luna es un primor.

RITA. (*Tozuda.*) ¡Que no! Que adentro es mejor. (*Dispuesta a salir a buscarlo.*) No te escapes, por favor, espera un momento, espera... (*Desaparece dentro de la casa.*)

RATÓN. (*Escapando.*) Esperar, eso quisiera, ¡pero me falta el valor!

RITA. (*Lo detiene, trae la flor.*) ¿A dónde ibas?

RATÓN. (*Atrapado.*) No, yo...

RITA. (*Pícaro.*) ¡Está bonita la flor!

RATÓN. (*Buscando un motivo para escapar.*) Sí, ¿quieres que te traiga más?

RITA. (*Casi empujándole por la espalda hacia la casa.*) No, mañana, mañana me traerás más, si lo quieres.

Desaparecen junto a la casa de la Comejena. Un momento después, el Ratón viene en puntillas desde el interior hasta la ventana, deja caer las zapatillas fuera de la casa y procede a saltar la ventana. Rita, percatada, ha dado la vuelta por el patio se le adelanta y toma las zapatillas y le espera con ella en la mano, risueña, feliz. Después de saltar la ventana, el Ratón, creído de que ha escapado, se vuelve para tomar las zapatillas y se encuentra con el rostro malicioso e iluminado de la Ratica.

RITA. (*Dulce.*) ¿Se te perdieron?

RATÓN. (*Desfallecido.*) Sí... cuando... la...

RITA. ¡Que suerte, yo las encontré!

RATÓN. (*Desconcertado.*) Rita, yo no puedo tomar café de noche.

RITA. (*Mientras le lleva.*) ¿Por qué no?

RATÓN. (*Desapareciendo.*) ¡Porque me desvelo!

Rita viene hasta la ventana, mira que nadie los ha visto y, con mucho entusiasmo, cierra la ventana. Se hace la noche completamente oscura hasta la madrugada, que viene con sus gallos, y después con sus pájaros y sus luces bonitas llega la mañana.

SAPO. (*Asoma junto al Gato, por detrás de la cerca. Percatado de que están solos, conversan, bajito.*) ¡Se habrá quedado, el cobarde, tan flojo que parecía...!

GATO. Quizás lo simularía para atraparla más tarde. Que hay quien la mano daría, por el amor, sin alarde! (*Van en puntillas hasta la ventana, y después de mirar en todas direcciones, intentan observar el interior de la casa a través de los cristales. Suena el despertador.*) ¡Corre como un volador!

SAPO. ¡Que sonó el despertador!

Se sientan sobre el banco, simulando casualidad e indiferencia.

GATO. (*Bajo.*) Como dice el refrán, el viento y la montaña nunca podrán hacer casa juntos.

SAPO. (*Entusiasmado, suspicaz y alegre, canta una tonada guajira, mientras el Gato intenta hacerle bajar el tono.*) ¡Se acostó de buena gana y feliz el ratoncito, y se levantó tempranito, muy contento esta mañana!

Adormilado y ajeno, el Ratón aparece por el patio, lustrando una manzana. De pronto, descubre la presencia de los dos vecinos, y abochornado y con rubor, abre la puerta, sale e intenta esconder la manzana, hasta que lo hace.

SAPO Y GATO. (*Alegres y maliciosos.*) ¡Buenos días!

RATÓN. (*Cortado.*) ¡Buenos días! (*Intenta confundir a sus vecinos tocando y retocando la cerca.*)

SAPO Y GATO. (*Puestos de acuerdo.*) Bueno, ¿y qué hace?, ¿trabajando?

RATÓN. (*Enredado.*) Sí, aquí la cerca arreglando, por los rayos y los truenos... (*Intenta aislarse de nuevo.*)

SAPO Y GATO. (*Pícaros y retozones.*) Y la otra criatura, ¿también está trabajando?

RATÓN. Sí... no... ella...

RITA. (*Abre la ventana, y sin ver a los dos vecinos, se dirige al Ratón, zalamera y dichosa.*) ¡No te vayas, mi ternura, que el café ya está colado! (*Los ve y, tartamudeante y amanzanada, intenta saludarlos.*) ¡Bue... buenos días!

SAPO Y GATO. ¡Buenos días! (*Risitas cargadas.*) ¿Durmió bien?

RITA. Sí... ¿y ustedes?

SAPO Y GATO. (*Gozosos.*) ¡También! (*Cruzando las piernas a un tiempo.*) ¡Ay, caramba! (*Súbitamente se levantan.*) Bueno, nosotros nos vamos, ¿y ustedes?

RITA Y RATÓN. (*Sorprendidos.*) ¿Nosotros? (*Desfallecidos.*) ¡Aquí!

GATO Y SAPO. (*Salen, sinvergüenzas, con risitas largas y cortas.*) ¡Adiós! (*Cantan.*) ¡Qué noche más bonita la de anoche!

SAPO. (*Deja de cantar y llama la atención del Ratón, que se le acerca cohibido.*) Oye, iguapito ahí! (*Se va de risa.*)

RITA. (*Al Ratón.*) ¡Pérez!

RATÓN. ¿Sí?

RITA. (*Amorosa.*) Voy al mercado a buscar la golosina. ¡No te quiero en la cocina!

RATÓN. (*Complaciente.*) No, estaré afuera sentado.

Se queda solo.

RATÓN. ¡El cielo está salpicado con un azul de ilusión! (*Suspira.*) ¡Como tengo el corazón, dulce, tierno, enamorado, escogeré una canción para cantarla a su lado!

Él se sienta en el banco. Ella aparece con cofia, sombrilla y una cesta de compra, va y se sienta a su lado. Cantan y entre otros encantos llueven pompas del cielo.

LOS DOS. ¡Hubo un lucero azul anoche entre los dos, pero la noche pasó.

Fue dulce tu rubor
y alegre mi canción,
mas la mañana llegó.
Habrá tanto que ver,
tanto por realizar,
tanta dicha por ser,
tanta felicidad...!

RITA. Al mercado me iré.

Pronto regresaré...

RATÓN. ¡Aquí te esperaré, amor!

RITA. ¡Aquí me esperarás, amor!

LOS DOS. ¡Todo será otra vez, amor...!

Se despiden y, cuando ella desaparece, él va hasta la cerca, toma la manzana escondida. La mira con deleite.

RATÓN. ¡Al fin solos! *(La lleva a la boca, como si la mordisqueara y desaparece feliz.)*

COMEJENA. *(Que ha visto salir al Ratón. Con sorna.)* ¡Solo! Eso te crees tú.

Ríe. Por detrás de la puerta del patio, la Bruja asoma la cabeza. La Comejena la ve y permanece oculta.

BRUJA. *(Mira a todas partes.)* ¡Vine a buscar la manzana y está la casa cerrada! *(Va hasta la ventana e intenta husmear en el interior de la casa. Después, va frente a los espectadores.)*

¡El asunto es que, con ganas, quise al cuento regresar, mas como iba sin la manzana no me dejaron entrar. Ahora la vine a buscar, pero si Rita la halló sabrosa y se la comió...

COMEJENA. ¡Señora, quien la vio no la olvidó!

BRUJA. *(Súbitamente alegre. Aparte.)* ¡El diablo me la mandó! *(A la Comejena.)* ¿Puedo hacerle una pregunta?

COMEJENA. ¡Lo mismo una que dos!

BRUJA. ¿Usted sabe si la Rita la manzana se comió, y dando una patadita quedó tiesa y se murió?

COMEJENA. *(Fingiendo sorpresa.)* Caramba, ¿qué escucho yo? Resulta que la manzana que a Rita le fuera dada por usted... ¿fue envenenada?

BRUJA. *(Ladina.)* Sin querer, equivocada. Pero, en fin, si la comió...

COMEJENA. *(Tramposa.)* ¡La pobre se fastidió! Bueno, yo, con gesto irresoluto, me pondré un poco de luto, que por cierto, está de moda. *(Ríe y se pierde.)*

BRUJA. ¡Ella sólo me incomoda! Bueno, yo me daré mis brujas artes para buscarla enseguida. Como está en juego mi vida, la buscaré en todas partes. *(Sale disparada.)*

COMEJENA. *(Después que sale la Bruja.)* Tonta, lo que para ti es tragedia, para mí es sólo comedia. *(Ríe. Ve llegar a Rita, y se esconde.)*

RITA. *(Entra, y, mientras busca al Ratón, canta.)* ¡Ratón Pérez! ¿Dónde estás? He venido del mercado, de donde traje un regalo, no tan caro, para ti. ¿Dónde estás? ¡Ven a mí! Que quizás, ya te vi... *(Ve a la Comejena.)* Vecina, ¿cómo te sientes?

COMEJENA. ¡Como una pluma en el viento, de punta con vuelta y media! *(Ríen.)* Por cierto, me enteré de tu tragedia, te acompañé en el sentimiento.

RITA. *(Extrañada.)* ¿A mí? ¿Por qué habrías de hacerlo?

COMEJENA. Nada, después de lo que ha pasado, lleva el pésame razón.

RITA. *(Percatada.)* ¿Y qué ha pasado?

COMEJENA. ¿No se murió tu Ratón, pobrecito, envenenado?

RITA. *(Maliciosa.)* ¿Que murió mi compañero?

COMEJENA. Bueno, hija, por lo que dicen, ¡dicen!, entero.

RITA. Ah, por lo que dicen...

COMEJENA. Y yo, yo en gesto irresoluto, como vecina de bien... *(Le muestra el pañuelo negro en la cabeza.)* ¡Mira,

me he puesto un toque de luto! ¿Te lo pondrás tú también?

RITA. ¿Y cómo sabes que murió? ¿Acaso lo viste muerto?

COMEJENA. ¿Verlo muerto? ¡No, hija, no! *(Ríe.)*

RITA. *(De pronto deja de reír y se pone muy seria.)* ¡Aunque!

COMEJENA. ¿Qué?

RITA. ¿Por qué no me recibió?

COMEJENA. ¡Qué se yo!

RITA. *(Irritada.)* La verdad, nada ocurrió a ese pícaro bandido.

COMEJENA. *(Aparte.)* ¡Tremendo lío se armó! *(Ríe.)*

RITA. *(Cada vez más molesta.)* ¡Claro!, a él nada le ha sucedido, él, él sólo me abandonó... *(Canta y se lamenta.)*

Entran el Sapo y el Gato y cantan juntos.

RITA. Cuando yo me fui al mercado lo dejé recién casado.

Cuando a mi casa volví,

en ningún sitio lo vi.

SAPO Y GATO. ¡Qué triste, qué triste,

qué triste está,

qué triste, qué triste! ¡Ah!

RITA. Ahora yo no sé qué hacer

con tan triste realidad,

se fue mi felicidad

con él, para no volver.

SAPO Y GATO. ¡Qué triste, qué triste,

qué triste está,

qué triste, qué triste! ¡Ah!

RITA. *(Seguida del Sapo y el Gato, va y se sienta graciosamente trágica sobre el banco. Dramática.)* ¡Oh, cruel destino de sombra que hace a mi amado perdido!

SAPO Y GATO. *(Ridículos.)* ¡Qué bonito lo ha dicho!

RITA. *(Estimulada en su juego dramático por la conducta de sus vecinos.)* ¡Si es mi corazón sufrido quien con sollozos le nombra!

Sapo y Gato adoptan una postura que permite a la Comejena hacer un aparte con Rita.

SAPO Y GATO. ¡Oh!

COMEJENA. ¡Ay!, con tanto drama me asombra.

RITA. *(Molesta.)* ¿Y quién a ti te ha metido? *(Vuelve a su postura trágica, dramática.)*

SAPO. *(Tomando la iniciativa al Gato, que se ve sorprendido.)*

¡Ridículo es sollozar por lo que a ti te ha pasado! *(Le toma las manos.)* ¡Yo siempre estaré a tu lado, conmigo puedes contar!

GATO. *(Celoso. Aparte.)* ¡No me dejaré tumbar!
(Sorpresivamente grita.) ¡Al ladrón!

SAPO. *(Tomado desprevenido. Se levanta de un salto.)* ¡Cierra el portón!
(Corre hacia la puerta del patio. Cuando se vuelve descubre que el Gato se ha sentado junto a la Ratica, y estrechamente le habla.)

GATO. ¡Comparto tu sollozar, por ti dispuesto a morir! Ahorita me tengo que ir. ¡Me quieres acompañar?

SAPO. *(Irritado. Grita.)* ¡A este lo voy a matar!

RITA. *(Percatada del enfrentamiento. Temerosa.)* ¡Oh! *(Sorpresa el Gato se levanta y va junto al Sapo.)* ¡Oh! *(Se levanta y avanza lentamente.)* ¡A dónde podré ir, si he perdido la razón? ¡Se muere mi corazón! ¡Se muere! ¡Se va a morir!
(Se echa sobre el banco, muy teatral.)

SAPO Y GATO. *(Se miran.)* ¿Se irá a morir?

COMEJENA. ¡Qué manera de fingir!

RITA. *(Aparte a la Comejena.)* ¡Oye, te están escuchando!

COMEJENA. ¡Pues deja ya de fingir!

SAPO Y GATO. ¡¿Fingir?!

COMEJENA. *(Disfrutando del efecto que causa.)* Todo es difícil e incierto. De nada vale acusar a quien quizás pueda estar dentro de la casa muerta.

LOS TRES. ¡Muerto!

SAPO. *(Mientras la Ratica corre al interior de la casa y el Gato se empeña en ver a través de la ventana, él se dirige a la Comejena.)* ¿Qué tú cuentas, Comejena?

COMEJENA. *(Divertida.)* ¿Te interesa, mascarita?

SAPO. *(Suficiente.)* ¡En tratándose de Rita, toda suspicacia es buena!

RITA. *(Grita, llamando la atención de todos y se reúne con los demás saliendo por la puerta del patio.)* ¡No! No está muerto el picarón, dentro o fuera de la casa. *(Sinceramente irritada.)* Sólo me dio calabaza, me abandonó, isocarrón!

Vuelve al banco y se sienta. El Gato y el Sapo le siguen y se estrechan, aprovechados, junto a ella.

SAPO Y GATO. ¡No tienes por qué angustiarte!

SAPO. *(Se adelanta al Gato y toma las manos de la Ratica.)* ¡Frías tus manos están, de calor las llenaré!

GATO. *(Burlado.)* ¡Saca las tuyas, caimán, o yo te las cortaré!

SAPO. *(Exagerado.)* ¡Me retas!

GATO. Bueno, sí, ¿y qué?

SAPO. Pues nada, ¡acepto tu reto!

La Ratica se separa de ellos, como asustada. Por detrás de la cerca del patio se asoma el Conde Valentín.

CONDE. *(Aparte. Observándolos.)* ¡Vaya falta de respeto, no se lo permitiré!
(Pistola en ristre, se adelanta hacia el Gato y el Sapo.) ¡Basta! ¡Dejen a la dama sola, o con mi antigua pistola los mataré, sabandijas!

SAPO Y GATO. *(Sorpresidos, junto a la Ratica, intentan sobreponerse.)* ¡Amenazados de bala, de qué tamaño las tira?

CONDE. ¿Las balas?

SAPO Y GATO. ¡Sí!

CONDE. *(Exagerado.)* ¡De este tamaño!

GATO Y SAPO. ¿Ese tamaño de bala?

CONDE. ¡Anjá!

SAPO Y GATO. ¡Se puso la cosa mala!

Corren asustados, temerosos, y se parapetan detrás del banco. El Conde avanza hacia ellos en el momento que Rita, asustada, sale corriendo y en su fuga, tropieza con la mano armada del Conde, haciéndole girar. Cuando se detiene, la pistola del Conde le está apuntando a ella.

RITA. *(Asustada.)* ¡Ay!

SAPO Y GATO. ¡Ay! *(El Conde se separa de la Ratica, y les apunta directamente con la pistola. Muy asustadas.)* De nos tu pistola aleja, no sea que con suspiro se vaya a escapar un tiro, ¡y nos enfriá la molleja!

COMEJENA. ¡Vaya charlatanería! Cuando la cosa es en serio y aparece el cementerio...

SAPO Y GATO. ¡Solavaya!

COMEJENA. *(Riendo.)* ¡Se acaba la guapería!

CONDE. ¡Vuelvo a tomar puntería!

RITA. *(Interrumpe su acción.)* ¿Quién eres tú, Valentín, que de valiente procede, que con tal pistola puede a mi tristeza dar fin?

CONDE. *(Sin desviar la pistola, que apunta sin pretenderlo la cabeza de la Ratica.)* ¿Por qué sufres?

RITA. *(Preocupada.)* ¿Me apuntas o me preguntas?

SAPO Y GATO. *(Asustados.)* Hizo las dos cosas juntas.

CONDE. ¿Y quién destrozó tu ilusión?

RITA. *(Sospechando.)* ¡La ingratitud de un Ratón que fue con mi amor traidor!

CONDE. ¿Y aún lo amas?

RITA. Claro, ¡un montón!

CONDE. Pues no temas más, no sufras más, bobita, y seca tus lagrimitas porque aquí está... *(Se quita la máscara.)* ¡tu Ratón!

RITA. *(Conmovida.)* No es posible, asombro y callo. *(Al Ratón y al Sapo que están consternados.)* Y aunque les parezca o les importe poco, ese Ratón no está loco, es mi esposo y yo... *(El Ratón le abre los brazos, emocionado. Rita, teatral, va junto al banco.)* ¡Desmayo! *(Se deja caer.)*

RATÓN. *(Apasionado.)* Cayó la infeliz cual banco de saeta disparada.

COMEJENA. ¡No, señor, no cayó nada, sólo se tiró en el banco!

RATÓN, GATO Y SAPO. ¡Eh!

GATO. ¡Pobrecita, sus ademanes agónicos resultaron!

SAPO. *(Apretándose junto al Gato a la Ratica.)* ¡Pobrecita, la mataron!

RATÓN. *(Aparte.)* ¡Pero, qué vivos, qué vivos son estos astutos Don Juanes! *(Pistola en mano.)* ¡Apártense, camajanes, o les rompo el corazón.

GATO Y SAPO. *(Volviéndose.)* ¡Otra vez el pistolón! ¡Qué de abusos y desmanes! *(Corren perseguidos por el Ratón.)*

RITA. *(Se interpone entre su Ratón y los otros y detiene las acciones. Muy enamorada.)* Pérez, ¡has vuelto así, sin aviso, como un caballero andante?

BRUJA. *(Aparece detrás de la cerca y sorprende a todos.)* No, hija, no, ha vuelto así, porque quiso hacerse el interesante.

COMEJENA. *(Con sus compañeros, aparte.)* Mírenla, ¿quién lo diría?

GATO. ¡O se atrevería a decirlo!

SAPO. Mas debemos admitirlo...

Todos: ¡Regresó la brujería!

BRUJA. ¿Decían?

RATÓN. No, nada. ¿Todavía está perdida?

BRUJA. ¡Qué idea más casquivana! Vine a buscar la manzana para marcharme enseguida.

RITA. *(Fuerte.)* ¿La manzana? Jamás lo haría, de suerte que mi conciencia no pueda condenar a Blanca Nieves con una manzana a muerte.

BRUJA. *(Feroz.)* O me la devuelve usted, o la embrujo de una vez. *(Se dispone a hacerlo, todos se asustan.)*

TODOS. ¡Nooo!

COMEJENA. ¡Qué cosa! ¡Aplicar tormento a un cuento desde otro cuento!

SAPO. ¡Señores, no acaba nuestra agonía, se agrava la situación!

GATO. ¡Primero era el pistolón, y ahora la brujería!

RATÓN. *(Conciliatorio.)* ¡No teman! *(Saca de un bolsillo la manzana y la muestra, triunfante.)*

SAPO. ¡Mírenla!

GATO. ¡Apareció!

BRUJA. ¡Mi manzana!

RITA. *(Dando pataditas en el piso.)* ¡Eh!

SAPO, GATO Y RATÓN. *(A la Bruja. Molestos.)* ¡Ayer se la regaló!

BRUJA. ¡No se atrevan!

RATÓN. ¡De ella es y a ella se la daré! *(Va con la manzana y se la entrega a Rita. Todos quedan estáticos. Se dirige al público.)* ¡Girad contentos la vieja noria, y haced sin miedo memoria de tal acontecimiento, nadie cambiará la historia verdadera en ningún tiempo! *(Todos se animan.)*

COMEJENA. ¡Qué gran acontecimiento!

GATO Y SAPO. ¡De la historia, es un portento!

RITA. ¡Escuchen! *(Todos la miran.)* ¡Devolveré la manzana!

TODOS. ¡Ohhh!

RITA. *(Avanza, el Ratón se adelanta para recibir la manzana, ella lo elude y la conduce directamente a la Bruja, y le pone la manzana en las manos con gesto duro.)* ¡Tomad la manzana!

GATO Y SAPO. *(Divertidos.)* Vaya, de qué mala gana...

RITA. ¡Escuchen! ¡Que se aprecie el sentimiento de la conciencia lozana!

GATO, SAPO Y RATÓN. ¡Colectiva y ciudadana!

RITA. ¡Que se lleve la manzana!

TODOS. *(Alegres, a la Bruja.)* ¡Y que se la lleve el viento! *(Risas.)*

BRUJA. *(Indignada. Rabiosa.)* Total, si este cuento, no es mi cuento. *(Emprende la salida.)*

Rita, Gato y Sapo van hasta la cerca, divertidos, molestando a la Bruja. Momento que aprovechan el Sapo y el Gato para acercarse a la Ratona y sonsacarla, melosos y atrevidos.

RATÓN. *(Al público.)* ¡Todo vuelve a su lugar! *(Mira hacia la Ratona y ve con alarma lo que sucede.)* Eh, no me puedo entretener, con Rita debo volver corriendo a mi dulce hogar.

COMEJENA. *(Divertida.)* O te mandas a correr, o te la van a tumbar. *(Ríe.)*

RATÓN. *(Con fuerza.)* ¡Rita!

RITA. *(Se separa de un salto y se pega al Ratón.)* ¿Me llamabas, ratoncito? ¿Qué te sucede, qué pasa?

GATO Y SAPO. *(Envidiosos.)* ¡Nada, que quiere tomar cafecito con melaza!

RATÓN. *(Duro.)* ¡No, señor! Que dejé la llave en casa, y quisiera regresar...

RITA. *(Melosa.)* Yo también quisiera entrar... *(Al oído del Ratón.)* ¡Enseguida!

Los dos se miran y se ríen con malicia.

SAPO Y GATO. *(Vencidos.)* ¡Bah!

RITA Y RATÓN. *(A sus vecinos, que permanecen petrificados, mirándolos.)* ¡Hasta mañana, vecinos!

SAPO Y GATO. *(Como piedras.)* Ah, sí... *(Van a salir.)*

RATÓN. ¡Ah! *(Los vecinos se vuelven.)* Y no olviden el camino cuando quieran regresar. *(Abre la capa, y como quien no quiere las cosas, deja ver su pistola.)*

SAPO Y GATO. No, no lo vamos a olvidar... *(Se estatizan.)*

RITA. *(Romántica. Zalamera.)* Entramos, mi corazón.

RATÓN. *(Igual.)* Claro, ¿qué voy a esperar? *(Estático.)*

COMEJENA. *(Sola en luz.)* Lo que es la envidia en acción, ¿se fijaron? Oye, que no pude demostrar la fuerza de mi actuación. Mas olvidaré mi aflicción y que el público me vea, feliz, cerrar la función... ¡Que se encienda la platea! *(Se enciende.)* ¡Gracias! ¡Y que se cierre el telón!

Música y telón.



ESTÁBAMOS EN UN EVENTO DE TÍTERES

en Santa Clara. Habíamos ido del entusiasmo discreto al aburrimiento mal disimulado a lo largo de cuatro intensos días. La última tarde, en la entonces recién remodelada salita del Guiñol, se desató el entusiasmo, se soltó la fiera de la gracia, nos hicieron cosquillas en ese fiñe alerta que suele andar con uno. Después de los certeros golpes de cachiporra, de las canciones fluidas y auténticas, de tanto sano jolgorio, Tania y yo corrimos hacia el camerino y abrazamos aquellos rostros sudados que guardaban sus títeres para partir hacia Remedios. Entre ellos Fidel Galbán. Allí estaba el autor de *El gato simple*, una de las obras más representadas de la dramaturgia cubana para niños. Un hombre sabio, espiritual, solidario. Todo eso lo sabríamos después tras un largo día con Fidel y su familia en la antigua villa.

Más o menos un año más tarde coincidimos con Galbán y su tropa. Fue en el Festival de Camagüey donde el Guiñol remediano presentó una obra que –a pesar de evidentes logros de texto y actuación– se tornaba demasiado doméstica y redundante. Fidel escuchó los señalamientos, aportó sus ideas, con el rostro naturalmente ensombrecido, pero sin soberbia, rencor, ni queja.

Ahora volvimos a Camagüey y en una de las primeras jornadas preguntamos con ansiedad por el fluido eléctrico, nos «embotellamos» en el carro de Julián (un buen espectador que otras veces nos ha trasladado) y allí, en la sala muy coqueta de Teatro del Viento, acababa de comenzar la función de *Una manzana fuera de cuento*, un título del Guiñol de Remedios que ya cuando tecleo estas líneas ha ganado numerosos premios, pero que entonces era vista por primera vez por casi todos los allí presentes. Al final, arrastrado por la emoción colectiva que el buen teatro desata, le pedí a Omar Valiño escribir. Omar me tomó la palabra, como una manzana en vuelo, y *pallá* voy.

Amado del Pino

La manzana de la concordia

¿Lope o Chanito?

Aunque no he podido cotejar el texto para esta reseña contaminada de crónica, creo ver en la obra de Galbán varios méritos esenciales. La yuxtaposición de cuentos infantiles se da casi todo el tiempo en forma de broma, aunque con la suficiente pulcritud para permitir una especie de repaso argumental en los niños. El juego con anacronismos o mixturas resulta fresco, espontáneo, agradable. También orgánica se torna la versificación. Diálogos cortados, rimas que comienzan en un parlamento y cierran en otro, calzando lo gráfico del gesto. Pensé, por supuesto, en Lope, pero también en la rústica teatralidad de los poetas guajiros de mi infancia. Creo ver en este dramaturgo el regusto por el idioma castizo, la asimilación de los poetas del Siglo de Oro, pero también algo casero, muy del callejón villaclareño, que me hace recordar a Chanito Isidró o a cualquier otro de los humildes bardos del centro del país.

Una manzana... apuesta por el amor de la pareja, por el romance idílico, el suspiro romántico y también por su concreción en el supremo entendimiento de los cuerpos. Y lo hace sin desprenderse de los recursos y el tono del mejor teatro para niños. La presencia de lo erótico se da sin tapujos, pero con sutileza, amparada no en el pudor sino en la poesía.

A nivel de puesta en escena, Galbán contó con formidables aliados en la música y el entorno escenográfico. Norberto Guerra logró llevar a eficaces y traviesos arreglos las canciones del propio Fidel. Lo musical no es aquí aditamento o acompañante, sino estructura, tejido, sangre del espectáculo. En cuanto al lenguaje de los objetos, por un momento se me hizo algo estática, tal vez televisiva, la pequeña cerca, cercana a la casa de la protagonista, pero esa vocación de set «de mentirita», ese jugar al objeto frívolo, forma parte de los encantos del montaje. Las luces de Mario Vargas Vizcaíno funcionan también como un complemento de una de las puestas en escena más coherentes de nuestro teatro actual.



¡Quédate, pequeña Yeisy!

«¡No te vayas del teatro, no te vayas de Remedios!», le disparé al rostro a la protagonista de *Una manzana...* cuando en el camerino me dijeron que sólo ha cumplido diecisiete años. Su interpretación de la Ratica Rita resulta pulcra, diáfana, certera. Sin contar con una poderosa voz, escuché de los que dominan el asunto hablar maravillas de su afinación. Lo más importante es que uno no distingue esa delicada costura que va del texto hablado al estallido de la canción. Notable también resulta la fluidez de la relación con los otros personajes.

En el resto del elenco sobresale la expresividad del Sapo de Jorge Luis Rojas. Uno de los méritos del Guiñol de Remedios es la feliz conjugación del títere con el actor en vivo. Pues bien, ante el diseño del personaje de Rojas, ante ese prodigioso *caminao*, tal parece descubrirse a un hombre influido por el desenfado del muñeco. Destacable es también la capacidad de Luis Javier López para asumir tres roles distintos, o la ligereza y exactitud de Duvier Gutiérrez y Misleydi Enríquez.

Con su homenaje a géneros como la zarzuela, la comedia musical y en algún sentido la historieta, *Una manzana fuera de cuento* nos hace reflexionar más allá del análisis concreto de sus resultados. Fidel Galbán nos recuerda que se puede ser divertido sin perder profundidad o rigor; que en un país con un tesoro de ritmos tan grande, no hay nada más natural que decir cantando lo que sale del alma.

Pasos de ballet desde mi asiento

Abel González Melo

UN BAILARÍN QUE SE LANZA AL CIELO (COMO FONDO el malecón habanero, con el faro del Morro y un fragmento de la fortaleza de La Cabaña) es la imagen promocional. Alrededor de la figura humana, en espiral, el nombre de la cita: 19 Festival Internacional de Ballet de La Habana. Entre el 28 de octubre y el 6 de noviembre de 2004 la capital vuelve a ponerse en puntas, se repletan las salas García Lorca del Gran Teatro de La Habana, la Avellaneda del Teatro Nacional y el Teatro Mella, principales sedes del magma dancístico. Momento en que el Ballet Nacional de Cuba (BNC) hace época, se ubica al centro del panorama de las artes escénicas cubanas, se propone como compañía principal y opta por hacerse acompañar de invitados del mundo, que no del patio.

Nunca he escrito sobre ballet. Temo a menudo no entender el signo de una forma cerrada o el desplazamiento que se permite la danza en el tránsito de Clásico a Posmoderno. Leo, por tanto, apenas un ejercicio de rigor, una opción para el público que soy yo en la medida en que necesito y consigo instruirme desde el ballet mismo. Valoro el espectáculo y la presencia del actor que es también el bailarín. Me detengo en el paso, en la energía, en la confabulación con el colega sobre la escena, y desde allí ejecuto mi ejercicio de valor.

La técnica

¿En qué lugar ubicar *la técnica*? ¿A qué llamar técnica durante el proceso de recepción?

Es muy difícil afirmar que un actor es *más o menos técnico*

o que *ha tenido un lamentable fallo técnico* o que *técnicamente no es bueno* tras el visionaje de un solo espectáculo. Sin embargo, se suele colegir el aprendizaje de los presupuestos de la escuela de actuación determinada que ese actor ha empleado, con la empatía que logra ejercer sobre uno la interpretación particular. Por ahí anda la validación técnica.

Con algunos bailarines durante esta temporada me ha parecido que puedo ejecutar semejante mecanismo de análisis, si bien no soy un conocedor de la técnica del ballet. Sé que es mucho más clara, probada y evidente en sus preceptos que lo que pudiera ser cualquier sistema teatral. Y por ende, más estricta en lo que a fisicalidad respecta. Por eso asumo el rasero personal con que advertir el virtuosismo: la verticalidad cuando es necesaria, el ritmo del gesto montado sobre la música, la unicidad de sentido en cada indicio de movimiento corporal, la relación que se establece entre dos intérpretes, la verosimilitud de una cadena de acciones y la expresión facial, principalmente, o bien el resquebrajamiento de cualquiera de estas ideas en pos de su resemantización.

Los intérpretes, las fábulas, lo teatral

De la postura antes explicada parte mi convencimiento de que el BNC es una compañía de elevado nivel técnico. Sus primeras figuras, al entregar versiones de roles claves de la historia balletística, no se parecen unas a otras en el rango interpretativo, sino que ejecutan transformaciones visibles montadas sobre la pauta general, sobre la textura kinésica.

Así, la Giselle de Hayna Gutiérrez nada tiene que ver con la de Anette Delgado. Si la primera ofrece una ejecución emotiva, donde priman los claroscuros de la voluntad del personaje, y el tránsito de la



El lago de los cisnes, BNC



Agón, BNC

Lady Macbeth sonámbula, Carla Fracci



La pavana del moro, Ballet de Bordeaux



pasión a la locura (¡qué maravilla su escena de la locura!) y luego a la diaphanidad de la wili ocurre sin fuertes golpes de efecto, sino discretamente, lo cual me parece fantástico; la segunda es mucho más radical al separar los estadios sensibles, sin dejar de poseer precisión en sus desplazamientos. También surgen diferentes las relaciones que ellas establecen con sus *partenaires* respectivos, Víctor Gilí y Octavio Martín. Ninguno de ellos dos, sin embargo, generó el nivel de emotividad con que Joel Carreño incorporó al Albrecht (cuando compartió escena con la española Alicia Amatriain), especialmente mostrada en las variaciones del bosque y en un final que debe mucho a la prestancia de este bailarín.

En *Giselle* es de destacar la magnificencia de las escenas grupales, entre las cuales subrayo la llegada de la reina Bathilde (sobriamente defendida por Sadaise Arencibia) en el primer acto, y todo el corpus coreográfico del segundo acto, liderado por las versiones de Myrtha, la reina de las wilis, que entregaron Liuva Horta y Yolanda Correa, y de nuevo por la extraordinaria sencillez, casi bordada, con que Hayna Gutiérrez asume la segunda etapa del rol protagonista.

Esta coreografía de Alicia Alonso, sobre la original de Jean Coralli y Jules Perrot, música de Adolphe Adam y diseños de Salvador Fernández, posee además un curioso balance dramático, lo cual la hace un espectáculo sólido, que contrapone la agitación del primer acto con la tranquilidad del segundo, la vitalidad y el colorido de aquel con la pasividad espectral de este. La historia es contada desde una especie de concentración dinámica que va siempre al grano y sigue la trayectoria del amor irresuelto.

No tan cerrada en términos de fábula es *El lago de los cisnes*, que sin embargo resulta asimismo una gran coreografía. Lo es en la medida que el relato se manifiesta desde los cuerpos de los intérpretes en una relación muy estrecha con la música de Chaikovski. Tal vez la presencia de varios diseñadores en el acabado visual del espectáculo atente un poco contra la armonía del conjunto, a pesar de que se destaquen aisladamente las hermosas estructuras escenográficas de Ricardo Reymana o los trajes de Francis Montesinos y Julio Castaño. Se trata de un ballet que constantemente descentra la consecución del hilo conductor, toda vez que las abundantes fiestas campesinas o las danzas celebradas en el castillo para que el príncipe elija esposa no se vinculan directamente con la trama. Ello sirve, sobre todo, para demostrar la presencia de un cuerpo de baile poderoso, de primera línea, que impide que la atención del espectador decaiga.

La mejor de las tres funciones de *El lago de los cisnes* se debió al dueto Tamara Rojo-Joel Carreño. Si son virtuosos por separado, entre ambos se crea una cordialidad que el público recibe de forma muy intensa. La Rojo es exquisita en el diseño de movimiento de sus brazos y Carreño lo mismo vuela que se desliza conjugando pasión y densidad. En este bailarín el público aclamó durante los días del Festival, además, la persistencia, la multiplicidad de roles asumidos con rigor, la defensa de un arte vibrante desde su cuerpo y su energía.

Ya se sabe que amo el teatro como a mí mismo. Suelo validar los cuentos que leo, las relaciones que entablo, las pinturas que veo, los temas musicales que escucho y, por supuesto, los espectáculos a que asisto, con una visión

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



El lago de los cisnes, BNC





absoluta y tendenciosamente teatral. Me he detenido en *Giselle* y en *El lago...* por ser ejemplos felices de *montajes escénicos*, no de falsas elucubraciones ni afectadas imposiciones de la posmodernidad. Y lo mejor: son montajes contemporáneos incluso en su arcaico y bello despliegue de las formas clásicas. Cartas de triunfo perennes del BNC.

Shakespeare y sus máscaras, la coreografía de la Alonso sobre el libreto de José Ramón Neyra y música de Gounod en adaptaciones orquestales de Juan Piñera, resultó mucho más disfrutable en la Plaza Vieja, al aire libre, que en un escenario a la italiana donde la misma fue estrenada. Sigue poseyendo deslices dramáticos que de todas formas no menguan el virtuosismo de Rolando Sarabia y Alihaydée Carreño.

La gala homenaje a Balanchine tuvo dos momentos de lujo: Javier Torres y Sadaise Arencibia en *Agón*, y Hayna Gutiérrez y Rómel Frómeta en *Chaikovski pas de deux*. La densidad del universo balanchineano fue defendida por estos intérpretes con probadas extensiones, frescura y elevado rango dramático.

Entre los sucesos más significativos estuvo el estreno mundial de *La ecuación* de George Céspedes. Este inquieto bailarín y director experimenta en el cruce de los cuerpos en el espacio, y pulsa códigos visuales que son perceptibles, más que por la linealidad de una historia, desde el sentido y el gusto. No tan buena suerte corrió *Imágenes de Dalí*, de Rafael del Prado, una coreografía aún demasiado abigarrada, que bien pudiera dejarse reposar un tiempo y luego retomarla, pues la idea de explorar desde el cuerpo y la escena el universo del gran pintor no carece de interés, y las interpretaciones, especialmente la de Rolando Sarabia, son excepcionales.

No quiero dejar de mencionar la presencia en este Festival de *La caja de los juguetes*, de Teatro de Las Estaciones, del dueto Rubén Darío Salazar-Zenén Calero. La invitación del colectivo matancero a la cita es una apuesta por el garbo posible de las producciones titiriteras, un voto de confianza y excepción que el comité organizador se arrogó. Y la sala del Guiñol estuvo repleta durante dos fines de semana con este ballet para muñecos (música de Debussy-Raúl Valdés y libreto de André Hellé-Carucha Camejo-Norge Espinosa).

Coloco el genio al final. La clase magistral, la más fina urdimbre: *La pavana del moro*, coreografía de José Limón con que el Ballet de Bordeaux redescubre a Shakespeare, en un tejido pleno de contemporaneidad, vida cierta, colorido justo y concentración de cuerpos en un pequeño espacio. Aplausos atronadores para Charles Jude, Stéphanie Roublot, Viviana Franciosi y Jean Jacques Herment. También destaco la presencia de Carla Fracci, aún poderosa en su *Lady Macbeth sonámbula*, y del Ballet de Biarritz, que mi colega Noel Bonilla comenta en el trabajo siguiente.

Un detalle

Por último, pienso que el Festival debió rendir un tributo mucho más claro a la gran bailarina cubana Mirta Pla, apenas a un año de su muerte, así como opino que debió dedicar esta edición al maestro Fernando Alonso, sin cuya labor genésica y su voluntad fundacional ni este encuentro, ni la escuela cubana de ballet, quizás existirían. Para ellos, y para los espectadores que acuden en masa a *Giselle* y a *El lago...* y que no cesan de hacer cola ante las taquillas de los teatros cada noviembre de año par, estas páginas de aventura, dando un paso temeroso, desde mi asiento.



El despertar de Flora, BNC

NO ME CANSARÉ DE FRATERNIZAR CON LA DANZA QUE

se resuelva desde la acción de un cuerpo y una mente dilatados. Sí, la de ese cuerpo que, erigido sobre sus dos piernas, lucha contra la gravedad y la capacidad de movimiento en su relación e intercambio proxémico y en sus desplazamientos espaciales. Me gustaría asirme de la sensorialidad y las reacciones que me provocan un espectáculo coreográfico centrado en el rol y las peripecias del cuerpo en juego. De esto tiene mucho *Creación*, propuesta —en mi visión la mejor, sin duda— venida a este Festival. Por la gentileza de la Fundación Brownstone, entre otros, el Ballet de Biarritz viajó desde Francia y llegó a la escena del Teatro Mella para sacudir —literalmente— al espectador.

Creación: Noel Bonilla-Chongo revindicar la danza que dance

No es exagerado notar que mucha historia de la danza está escrita a partir de las críticas como única fuente documental. Sucedió durante todo el siglo XVIII y gran parte del XIX —Théophile Gautier es el ejemplo más consagrado del poeta, escritor y crítico implicado él mismo en el apogeo efervescente del ballet romántico. Y es que *Creación* es una revisión crítica y una crónica sobre la historia de la danza y, por supuesto, la del cuerpo, la del Hombre. ¡Coincidencias, verdad!

Dice Kant que la crónica la escribirá siempre aquel para quien tenga suprema importancia el presente; pareciera ser que Thierry Malandain, autor del espectáculo, procurara inquirir en la historia de la danza misma desde la labor del propio cuerpo. Seducido por la manzana del Paraíso, por la partitura beethoveniana de *Las criaturas de Prometeo*, por el cuerpo de sus danzantes, etc., el coreógrafo se inventó una fábula donde sostiene que «el primer hombre nació bailarín». Ya con esta condición tratará de desafiar el vacío y la soledad. Ha de girar, saltar, elevarse, buscando la complicidad en sus actos, atrapando la otra mitad e inquietando a la serpiente. El cuerpo se reproduce, su danza se hace múltiple, barroca, romántica, clásica, pero se anquilosa en sus formas, en sus temas y moldes.

Momento donde se hace necesario caer, arrastrarse, escuchar la tierra. Instantes para el desconcierto y el riesgo. De una bailarina y su danza serpentina, otra que quiere escuchar el soplo de su corazón haciendo su baile libre, natural, improvisado, descalzo, a un sistema que sustenta la acción danzaria en la naturalidad del movimiento.

Hay en la escritura de *Creación* un reinvento del lenguaje coreográfico que parte de una técnica precisa, dogmática y exigente como lo es la técnica académica. Siendo justamente este el gran acierto del espectáculo, pues no se regodea en la técnica *per se*, sino que se sirve de ella para despegar al cuerpo del eje, del tutú —aun al utilizarlo—, de la música, del referente inmediato y del estereotipo para situarlo en una dinámica y una calidad de movimientos bien caras a los requerimientos del ballet contemporáneo. Aquel donde caminar, correr, saltar y caer se vinculan al ritmo respiratorio, al cambio de peso, al flujo sucesivo, a las oposiciones, a la pérdida y la recuperación del equilibrio.



Creación, Ballet de Biarritz



FOTOS: PROGRAMA DEL ESPECTÁCULO

Tiene el Ballet de Biarritz bailarines poseedores de una excelente técnica corporal, con evidente entrenamiento clásico en sus líneas, balances, *relevés*, *pirouettes*, *arabesques*, *ports de bras*, y, a la vez, una suavidad, una gracia y una curva que favorece lo dúctil en sus evoluciones.

Hay en el trabajo coreográfico de Thierry Malandain, una persecución de la presencia verosímil, del cuerpo dilatado y de la escena total, incluso cuando prefiere construir su escenografía a partir de las relaciones entre los cuerpos, el espacio y la iluminación, sin trastos ni figuraciones pictóricas.

Ante *Creación* no tengo incertidumbres, es el coreógrafo reconstructor de un evento. Cual «intruso», en tanto director escénico, como aquel primer hombre de la fábula, viene al mundo a resolver misterios; si hasta el siglo XIX la escena era el espacio del histrión –bailarinas por medio–, ya al aparecer el director, el espacio se convierte en lugar de significación donde todo cobra sentido. Cuando el coreógrafo escoge la partitura musical de *Las criaturas de Prometeo*, de Beethoven, dialoga, en alguna instancia, con la obra de Salvatore Vigano, Georges Balanchine y Sergio Lifar para tramar ahora la partitura física de sus danzantes. Cuando omite el sexo del intérprete al homogenizar el vestuario, la pose, la actitud y desplazamiento está aludiendo a un comportamiento social de turno. Cuando, hacia el final del ballet, la luz se torna roja, el cuerpo va perdiendo su cobertura, y todos se juntan en un baile ritual, mimético, triunfalista, es porque, ante tanto dolor, diferencias, pérdidas y rencores, sencillamente hay que votar por la comunidad, por la voluntad *d'être ensemble*.

Con un sitio importante dentro del amplio paisaje de la danza francesa, esta compañía es la anfitriona del Centro Coreográfico Nacional-Ballet de Biarritz, ciudad desde donde desarrollan un significativo Programa de Sensibilización Social al trabajar con los jóvenes de la región; también acogen cada septiembre el festival de danza Tiempos de Amar y se ocupan de la publicación *Numéro*, voz oficial de la institución. Acciones estas que se vuelven operantes en una puesta en escena coherente, clara y madura.

Mise en scène que se resuelve por la consecución de cuadros ordenados con un sabio dominio de la composición espacial, de las entradas y salidas, con inteligente manipulación de las frases de movimiento, de la visualidad de la imagen y de la técnica corporal como aliada de una, también sabia, dramaturgia sonora. Una mirada, un paso, un sonido, constituyen las primeras unidades acerca de las cuales se estructura una escritura coreográfica centrada en el rol creador del cuerpo en juego y sus posibilidades en la producción de movimiento, de gestualidad, en la evolución en el espacio y en su relación con el prójimo.

Luego de haber asistido a las representaciones de *Creación* en este Festival, me siento dichoso, pues confirmo que la danza no sólo responde a un campo sensible y visible, ella juega en sí misma como si, de modo paradójico, significara sobre nuestra precariedad y nuestra permanencia, nuestra fragilidad y nuestra fuerza, nuestra dependencia y nuestra autonomía, nuestro «impoder» –tal como lo entendía Antonin Artaud– y nuestro poder. Como su autor, veo en este ballet una declaración de amor, un manifiesto personal para reivindicar la danza que dance.

Giselle, BNC



Adys González de la Rosa

FITO 2004: instantáneas a color



Una luna para el bastardo,
Teatro del Duende, Venezuela

MÁS QUE UN REPORTE ESTO FIGURARÁ COMO instantáneas, impresiones o un conjunto de apuntes alrededor de uno de los festivales de teatro más prestigiosos y antiguos de Latinoamérica, que se celebra sin interrupciones gracias a Kiddio España y Giuditta Gasparini, el alma del evento, quienes han logrado formar un gran equipo y comprometer a amigos del mundo entero; sobre todo ahora que su país atraviesa por un proceso que ha despertado las mentes aletargadas de nuestros pueblos y cuya influencia es innegable en la historia que aún está por escribir.

Asisto por vez primera al Festival Internacional de Teatro de Oriente (FITO) que se ha celebrado durante veintinueve años en la ciudad de Barcelona, estado de Anzoátegui, en Venezuela. Llego de noche a Caracas y me impacta verla extenderse entre empinados cerros encendidos como guirnaldas, con lucecitas tintineantes. A la mañana siguiente debo salir para Barcelona y el amanecer me revela que los fulgores de la noche provenían de miles de casitas de los barrios pobres en los márgenes de la ciudad.

En Barcelona se sentía el cambio, la gente mucho más abierta, espontánea; la ciudad me recordó a Holguín, todavía no sé bien por qué, pero tenía la impresión de estar caminando por sus calles, sus numerosos parques y plazas. El festival se celebró este año del 15 al 30 de octubre y resulta extenso en toda su magnitud, por la cantidad de grupos y espectáculos que participan, por el número de países y por el amplio radio territorial que abarca.

La programación, muy bien estructurada y apenas alterada, permitía asistir a la mayoría de las propuestas. Sin dudas, lo más interesante del Festival lo encontramos en los grupos extranjeros invitados. No me referiré a todos los espectáculos, sólo a una parte de la amplia muestra exhibida.

Muestra internacional

De Puerto Rico asistimos a *Fogatas humanas*, de MaskHunt, una serie de relatos fragmentados de la que impresiona el profundo sentido que adquiere la puesta, los temas que aborda y la manera tan peculiar de asumir las máscaras con todos sus significados. Por primera vez se presenta en un espacio abierto –la Plaza San Felipe– con la asistencia de un público heterogéneo que lo acogió de manera excepcional. Su directora, Deborah Hunt, estuvo en el verano de 2004 en Santa Clara, invitada por el Estudio Teatral, impartiendo su taller de elaboración de máscaras.

Desde Colombia, el Teatro Tecal inauguró el Festival con *Canción breve para una ciudad frágil*, cuatro historias de amor que suceden en Bogotá en diferentes momentos, con un ritmo ágil, actuaciones de primera y sugerente humor negro. Teatro Tecal se cuenta entre los grupos más importantes de Latinoamérica, trabajan el teatro de sala y de calle, abordan temas urbanos, identificados con la violencia de las calles de Bogotá, los enfrentamientos de guerrilla, etc. Han visitado nuestro país en varias ocasiones y participado en las Romerías de Mayo (Holguín) y el Festival de Teatro de La Habana.

Bica Teatro, de Portugal, mostró *No Estaleiro Geral*, un diálogo inquietante entre un mozambicano y un ucraniano acerca de la emigración, los conflictos raciales, la amistad, el amor, las frustraciones; diversidad de criterios marcados por las diferencias históricas y culturales de los personajes que se esconden sobresaltados ante un ruido o una luz y cuyo espacio está delimitado por un alambrado que los rodea casi cercándolos, atrapándolos...

Ábrego Producciones, que nos visitó en 2001 con *Mirando el tendido*, ahora participa en FITO con *La última vez*. Una mujer decide cambiar su vida y cuenta con humor y amargura lo que esta ha sido. La coreografía de la puesta –de la vida misma– marcando la importancia del ritmo, de cada paso, y el notable crecimiento de los actores en escena, nos conducen, desde una perspectiva

femenina, a través de la historia de Amparo que nos promete que esta ha sido la última vez. De España también, la Compañía Carro de Baco presentó *La curva*, un espectáculo orientado hacia el teatro del absurdo. Dos hermanos viven al borde de una carretera con una curva en la que ocurren numerosos accidentes de tránsito, uno de ellos, el poeta, escribe las esquelas mortuorias, el otro, el mecánico, repara los autos dañados. Un día el accidente ocurrido no es igual a los demás, la víctima no muere y esto podría cambiar sus vidas. Aunque la puesta se alarga por momentos innecesariamente, con extensas escenas donde las acciones físicas se suceden sin transmitir o aportar al espectador información alguna, es innegable la calidad de las actuaciones y la seriedad del trabajo, que resulta frío pero exacto, preciso.

Con *Invisibilidad* me sucede todo lo contrario, el unipersonal que nos presenta Teatro Bártulos de Argentina, fue presentado en espacios abiertos, barrios y plazas, y no sé si estaba preparado para confrontar de esta manera con el público. De hechura aún incompleta y demasiado ingenua, el espectáculo narra la cotidianidad de un desempleado en Argentina, una de esas historias que de tan comunes apenas percibimos y ahí radica la magia con que Raúl Monzón construye a su personaje; un hombre arrastrado a una situación límite, la hostilidad del mundo, los lados oscuros y bellos del ser humano nos son mostrados de manera muy conmovedora.

He dejado para el final lo que muchos hemos coincidido que fue «lo mejor del festival», sin lugar a dudas la versión que de *El Quijote* hiciera el grupo ecuatoriano La Espada de Madera. Una obra donde actores y muñecos conviven de manera tal que nos hacen olvidar las diferencias, nunca he visto un Quijote más vivo que esa enorme figura sentada con un libro sobre sus piernas observando lo que ocurría en escena. La obra no sólo atrae por el texto mismo, sino por la maestría de los manipuladores, la vida que cobra cada objeto, la música, la iluminación... La Espada de Madera edificó la ilusión del teatro durante dos noches en el hermoso espacio del Cajigal.

Muestra nacional

La presencia de los grupos nacionales fue amplísima, aunque de notable desnivel entre los elencos y las puestas. Del estado Bolívar llegó la Fundación La Barraca con más de treinta años de instituida y un amplio trabajo artístico y metodológico en cuanto a la formación de actores y a la definición de un estilo. *Profundo de La Barraca* es la historia de una comunidad rural en la que una familia se empeña en encontrar un tesoro y para ello acude a todo tipo de supersticiones y ritos. Una obra costumbrista, con simpáticos personajes tipos que develan las características del venezolano común pero también sus sueños y frustraciones, todo ello acompañado de una atractiva escenografía.

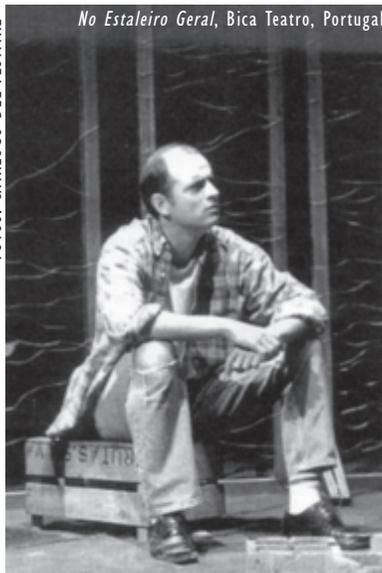
Con gran expectativa el público abarrotó el Teatro Cajigal para asistir a las funciones de la Compañía Nacional de Teatro, esta vez con *Los peces del acuario*, una obra escrita en 1966 y que la puesta no supo actualizar, a pesar del humor que desborda el texto y las coreografías y cantos que lo ubicarían en los terrenos del musical. De gran colorido en escena resultó el diseño de luces y vestuario, no así el desempeño de los actores, con una deficiente forma física y técnica vocal.

El Grupo Theja, de Caracas, propone *La casa de Bernarda Alba* montada sólo por hombres, pero esto no enriquece la lectura del clásico sino que ofrece una visión más externa, viril y fría de los personajes, lo cual funciona en determinadas escenas pero limita la caracterización profunda y el significado esencial del conflicto. El Grupo Theja es un colectivo que cuenta con treinta años de labor en la actividad artística, investigativa y pedagógica.

Otro clásico, *Una luna para el bastardo* de Eugene O'Neill, esta vez de la mano de Teatro del Duende, de Caracas. Un excelente texto y muy buenas actuaciones nos introducen en el complicado universo de las relaciones humanas, los resentimientos y la ternura de sus personajes. La rudeza de un granjero para tratar a su hija, el despotismo de esta con su enamorado y la aspereza en la relación con el padre, son máscaras que utilizan los seres humanos cuando temen quedar desnudos e indefensos de sentimientos. El realismo como lenguaje del espectáculo (actoral, escenográfico...) facilita la comunicación de sus valores.

Por último, dentro de la muestra nacional, no podía dejar de mencionar *Sonyanai Andi Micótico Estil*, del Centro Integral de Formación Actoral «José Ignacio Cabrunas», de Valencia. «Es un espectáculo de humor, que explota técnicamente lo que se conoce como marot (mitad muñeco, mitad hombre). Se vale del recurso de la cámara negra para recrear una imagen impactante de tres enanos, venidos de un circo de tercera o de cuarta categoría, paupérrimo y en decadencia». Tres personajes que revelan sus debilidades con infinito sentido del humor, en medio de poemas, boleros y baladas interpretadas en vivo con instrumentos musicales. Una propuesta de alta profesionalidad y marcado dinamismo.

Nos llamó la atención que, salvo alguna excepción, el resto de la muestra venezolana –al menos la que participó en el festival– no refleja su perspectiva de la conmoción social que sacude a Venezuela, ni a favor ni en contra, a pesar de ser «el tema del día» en la calle, lo que más preocupa a la gente, su vida.



No Estaleiro Geral, Bica Teatro, Portugal



La octava puerta, Teatro Buendía, Cuba

Muestra infantil

Los tres espectáculos infantiles a los que me referiré me cautivaron por motivos diferentes, distan mucho sus estéticas y circunstancias en que los vi. El primero de ellos, *Cajita de arrayanes* del Teatro Universitario para niños «El Chichón» cuenta la historia de Aquiles, un ratoncito que salva a su colonia gracias a la poesía y a tanta belleza acumulada. Resulta interesante y atractivo el juego con los colores que contrastan a lo largo de la puesta sugiriendo estados de ánimos y situaciones; y la inserción de canciones y poemas del poeta venezolano Aquiles Nazoa.

Desde Ljubljana en la lejana Eslovenia llegó el Virtual Puppet Theatre Ljubljana Forum con una muy novedosa versión de *La Pulgarcita* de Hans Christian Andersen. Un espectáculo de títeres virtuales que asimila los códigos del video juego y logra gran interacción con el público infantil y adulto. El animador, situado con su computadora detrás de los espectadores, manipula en tiempo real a los personajes reflejados en la pantalla. Al final de cada función el equipo explica a los interesados el funcionamiento de la tecnología. El lenguaje y animación en 3d poseen un gancho que contemporiza la historia sin privarla de su didactismo y belleza.

Por último, lo que califico una de las iniciativas más lindas del festival: las funciones que se organizaron en coordinación con el

proyecto Barrio adentro. Asistí con el grupo Titiritucho que presentó una versión del conocido texto de Villafañe *La calle de los fantasmas* en la comunidad El Maguey. El teatrino estuvo listo en unos minutos y los vecinos, de todas las edades, se aglomeraron en aquel espacio informal pero perfecto para ellos que disfrutaron, rieron y dialogaron con actores y muñecos. La conexión que se estableció entre el público y el espectáculo rebasó los límites de la función, los tímidos se quedaron a mirar de lejos, otros se acercaron a conversar y los más atrevidos ayudaron a recoger, se fotografiaron y hasta se probaron detrás del micrófono. No teníamos dudas, lo que allí sucedió era mágico y alegraba la difícil vida de aquella comunidad en la periferia. Mis agradecimientos a Tucho y José por dejarme compartir la ternura de tan hermoso momento.

La presencia cubana

De Cuba participaron tres reconocidas agrupaciones: Teatro Alas, de Guantánamo, El Mirón Cubano, de Matanzas y Teatro Buendía, de La Habana.

Teatro Alas se encontraba en medio de una gira por varios estados venezolanos, trabajando en salas y espacios abiertos, se presentaron en el festival con *El sueño inmóvil*, un espectáculo que plantea fuertes cuestionamientos éticos y morales, habla del fracaso y la frustración a que conllevan la mentira y el olvido, quizás un lenguaje más llano beneficiaría una comunicación fluida con el espectador, aunque el espacio de representación no favoreció en nada la puesta.

El Mirón Cubano, bajo la dirección del maestro Albio Paz, debe haber sido uno de los grupos que más trabajó en el festival, con su excelente versión de *El gato y la golondrina*, del escritor brasileño Jorge Amado, la agrupación visitó numerosas comunidades y barrios del estado. A pesar de tener ya cuarenta años de fundada y más de quince trabajando el teatro de calle, su elenco es muy joven. La inusual historia de amor llamaba la atención de gran cantidad de público que se aglomeró en plazas y comunidades. No puedo dejar de mencionar la tarde que tras la función, un viejo haitiano inmigrante se acercó llorando a Albio para comentarle que eso que había visto era la historia de su vida...

Teatro Buendía participó con el unipersonal de José Antonio Alonso *La octava puerta*: un actor abandona su país y sus personajes que han quedado encerrados en la casa, claman por que los representen. El carisma e histrionismo de un actor de la talla de José Antonio fue reconocido por el público que asistió a su excelente función en la sala del Cajigal.

La magnitud de un festival

En estos párrafos sólo esbozo una parte de este festival inabarcable, no hablé de las magníficas funciones de danza y música de Indonesia o de Lilia Vera y Los Tambores de San Millán interpretando canciones de la nueva trova. Tampoco de los encuentros con viejos amigos o de aquellos que uno hace sin saber cuándo los volverás a ver pero con la certeza de que algo bueno ocurrió al encontrarlos. Le falta al festival consolidar la parte teórica, el encuentro con la crítica o los talleres, cursos y conferencias que se podrían impartir, además de un boletín o tabloide que recoja lo que va ocurriendo en tantos espacios a la vez durante tantos días. Ya sabemos que todo es perfectible, no obstante asombra que sus organizadores lo hayan mantenido durante veintinueve años con tanta dignidad, calidad y variedad. Auguramos para 2005 un hermoso encuentro y un treinta aniversario por todo lo alto. ¡Felicidades y suerte!

Oficio de la crítica

teatro teatro teatro teatro **teatro** teatro teatro teatro

■ Entre mameyes y títeres criollos

En el sur de La Habana, a orillas del río Ariguanabo, en el tranquilo San Antonio de los Baños, trabajan desde hace treinta y cinco años Los Cuenteros. Este grupo, fundado en 1969 y dirigido por Félix Dardo, se ha dedicado desde sus inicios a la práctica titiritera. Hoy, con más de cuarenta y cinco estrenos, importantes premios ganados y con una labor sostenida en muchos rincones de Cuba, principalmente en el territorio habanero, son sin duda un pilar notorio en el panorama titiritero de la Isla.

La agrupación así define su propio trabajo: nuestra distinción «es la comunicación que el espectador logra a través del humor, la mixtura visual, el marcado carácter artesanal de la escenografía y muñecos, el trucaje y la sorpresa como recursos expresivos. Todos estos elementos respaldados por un certero oficio titiritero. (...) Tributario de la cultura campesina, el grupo hereda un gusto por la recreación del paisaje cubano, su colorido y su belleza, el amor a la tierra, la preferencia por la fabulación donde los animales son los protagonistas. Además de ritmos, melodías y modos de enfrentar la música y, por último, la cubanización a través del humor criollo y popular, motivación auténtica de nuestro folclor campesino habanero.»¹

Estas palabras muy bien presentan la última creación de Los Cuenteros: *Romelio y Juliana*, una farsa titiritera de Blanca Felipe Rivero. Como ya se intuye desde el título, se trata de una versión para retablo, en clave campesina, del clásico drama shakespeariano de los amantes de Verona. Esta pieza, estrenada a comienzos de 2004, fue antes reconocida en el matancero Concurso de Dramaturgia Dora

Alonso, en 2002. La autora, asesora teatral del grupo y miembro afanoso del mismo, escribió para un equipo al que conoce intensamente, con quien trabaja desde hace años, y esta complicidad favoreció ricos intercambios entre el texto y la escena.

Del drama de Shakespeare se conservaron sólo las rivalidades entre dos familias, cuyos hijos se aman con ardor. La fábula original cambió, al igual que el trágico final. Azucena y Amador son los padres de Juliana, y vecinos de Tomasa, Salustiano y Romelio, hijo de estos últimos. Las casas de estas familias se dividen por una cerca y una mata de mamey, cuyos dulces frutos generan peleas, altercados y porfías... Ambos bandos tienen también gatos, Medio Pelo y Girasol, inseparables mascotas de los más jóvenes. Romelio y Juliana, en plena adolescencia, se enamoran perdidamente, a pesar de que sus padres, al enterarse, prohíben tan pasional relación. Hartos de verse a escondidas, se fugan a La Habana. Al notar la ausencia de los novios, los mayores interrogan a los gatos y a la mata de mamey. Al corriente de la verdad, envían entonces a las mascotas a buscarles por la capital. Mientras, las dos familias hacen las paces y quitan la cerca. Al regresar, Romelio y Juliana son recibidos sorprendentemente por sus progenitores, ya amigos. Todos se reconcilian y comen arroz con pollo y chicharritas bajo la gran mata de mamey.

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



La moralidad del espectáculo se expone con claridad: «de no ser por la avaricia, la vida fuera mejor». Los diálogos de la pieza son efectivos y cargados de numerosas expresiones del habla popular cubana. Frases como «cuando la rana críe pelo», «el tiro por la culata», o «esto huele a quemao», no son utilizadas aquí de manera burda, para provocar la ligera carcajada del espectador, sino que se integran con coherencia en toda una búsqueda del gracejo criollo. Este, en su más diáfano perfil, se manifiesta en el nivel textual y también desde los planos visual y sonoro. Ejemplo de ello son los nombres de los personajes, el acento con el que hablan y la sabiduría popular que transmiten con sus dicharachos y adivinanzas. Además los objetos propios del mundo rural, como sombreros de guano, machetes en vainas de cuero, escobas de millo, la presencia de la mata de mamey, de cocuyos, y la música campesina, tienen en el espectáculo un peso significativo.



La obra, en su comienzo y su final, utiliza la popular melodía de la *Guantanamera* para cantarnos los conflictos de estas familias. Décimas y controversias son entonces por diferentes personajes, pero el principal rol cantado lo tiene la mata de mamey. El árbol, desde el centro del retablo, observa y comenta lo que va ocurriendo, ofrece sus puntos de vista y complementa el contenido de las escenas. Las cuidadas letras de las décimas son de Alberto Rojas y del propio director, Félix Dardo. La banda sonora se vale también de otras composiciones conocidas como la *Obertura de Guillermo Tell*, o el tema principal de la versión cinematográfica realizada por Zefirelli, de *Romeo y Julieta*. La utilización de estas músicas ya famosas completa el sentido de las acciones de los títeres, y resultan otro elemento chistoso y burlesco del espectáculo: la de *Guillermo Tell* se usa para la batalla campal entre las madres, armadas de sus escobas de millo; la de *Romeo y Julieta* acompaña el «flechazo amoroso» de los jóvenes. Sin embargo, habría que atender el trabajo técnico para evitar ciertos *fade in* y *out* abruptos, que atentan contra las situaciones creadas por los muñecos y la propia riqueza musical.

Un retablo sobrio y simple, en un único nivel, es el espacio del juego escénico. En el centro se alza el árbol de tan sabrosos frutos rojos, y a ambos lados, en perfecta simetría, los bohíos de Romelio y Juliana. La manipulación, siempre oculta tras la tela negra, es uno de los grandes valores de este espectáculo. Títeres de guante y varilla se mueven con soltura, gracia y precisión. Cada gesto revela esmero en la animación, y remarcables son las entradas y salidas de los personajes, sus pausas, cambios de ritmo y caracterizaciones vocales. Esta maestría estampa veracidad en los títeres, y desde la butaca el espectador cree que las figuras respiran, se besan, lloran... Once personas obran tras el retablo, y especial reconocimiento gana el virtuoso trabajo de interpretación de Malawi Capote, con el personaje de Tomasa.

Otro aspecto relacionado con la actuación que debería velarse, es la



presencia no justificada del personaje Fotógrafo-Presentador. En caso de mantenerse, este habría de cuidar sus gestos y movimientos. Asimismo, algunos efectos y chistes excesivos podrían repensarse, a favor de una síntesis de la gracia y el donaire festivo de la obra.

Los Cuenteros son un equipo unido que trabaja sin «intelectualoides poses», como una gran familia, cuya constante es «la laboriosidad y el amor a lo cubano y, sobre todo, el oficio de artesanos de personajes de la *trasescena* a la propia escena». ² El diseño de escenografía y muñecos es colectivo y evidencia su legítima defensa del valor artesanal. Los títeres, hechos principalmente de papier maché y tela, responden a una estética *naïf*. Este aspecto, no por ingenuo ha de desatender la unidad del diseño, pues las bocas de algunos personajes —como Romelio y Juliana— y las texturas de otros —como el árbol—, no se integran armónicamente al conjunto de objetos. También un diseño de iluminación más definido podría incidir aún en la composición del espectáculo.

«Sólo el títere conoce la libertad que el teatro ha perdido, porque él le da obstinadamente la espalda a lo real», afirmó el director francés Gaston Baty. La puesta en escena nos regala momentos de profundo gozo titiritero, lo que hace patente el oficio de este grupo, cuya media de edad ronda los cincuenta años. Son lecciones de eminente juego títeril los saltos de los gatos, los movimientos de la cerca de un lado a otro, la coreografía del enamoramiento de Romelio y Juliana, donde estos «flotan de pasión», la pelea de sus madres a escobazos y con tono épico, los cuerpos de los padres rivales, cavándose y saliendo de bajo la tierra... Hay pequeños elementos que apuntan también un cuidado en los detalles, como el mamey bordado sobre el delantal de una de las señoras, las gafas de sol, bolsos

y pañuelos (característicos de la moda urbana) que traen los novios al regresar de la Habana, el polvo que levantan los padres al resurgir del suelo...

La humilde defensa de un *savoir faire* tradicional y de una

artesanía teatral propia, se aplaude y agradece en tiempos en los que el debate opone frecuentemente tradición y modernidad. Cuando esta última «desestima las fuentes de su cultura, el resultado es muchas veces superficial e irrisorio. Las tradiciones deben protegerse de ser tomadas como evangelios integristas que llevan a la esclerosis de la creación. Pero pueden ser la fuente de un prodigioso desarrollo del imaginario y el *teclado bien afinado* del arte de la manipulación». ³ Tal es el caso de *Romelio y Juliana*. Este montaje continúa las búsquedas de otros anteriores como *La guarandinga de Arroyo Blanco* o *El extraño caso de la zorra-gallina* y cristaliza la poética de trabajo de Los Cuenteros. *Romelio y Juliana* es un espectáculo síntesis de la trayectoria del colectivo, pero también de una larga práctica titiritera en Cuba, relacionada con lo tradicional, lo popular, lo criollo y lo guajiro; síntesis que otorga a esta obra importantes valores para la escena nacional.

La puesta en escena gana el interés de un amplísimo público y esto es otro mérito a acentuar. Cautiva a los niños, a quienes se dirige en primer lugar, pero también atrae a adolescentes (normalmente espectadores con comportamientos cáusticos), a adultos y al sector de la crítica especializada. Lo cierto es que al finalizar la representación de *Romelio y Juliana*, uno sale sonriente de la sala, con un agradable sabor, apeteciendo probar un pulposo mamey.

Yanisbel V. Martínez

NOTAS

1 Blanca Felipe Rivero: «Titiritería a la manera de Los Cuenteros», en *Habánname*, año 1, n. 0, 1999, pp. 56-57.

2 *Ibid.*

3 Alain Recoing: *Je est un autre*, en *Pédagogie et Formation, Carnets de la Marionnette* 2, Thémaa y Editions Théâtrales, París, septiembre 2004, p. 32.

■ De Origami Teatro para chicos enamorados

De muy reciente fundación, el grupo Origami Teatro va definiendo paso a paso su particular estrategia de inserción dentro de ámbito de las artes escénicas en nuestro país. Con un obra dirigida especialmente a niños y jóvenes –y que da continuidad al trabajo que su director, Alexander Paján, ya venía desarrollando conjuntamente con algunos de los actores que hoy integran su colectivo, desde el grupo Teatro Punto Azul–, Origami intenta comunicarse con su público partiendo de una renovación que implica el acercamiento a temáticas contemporáneas, próximas a nuestras vivencias cotidianas en medio de un contexto ciudadano extremadamente complejo y dinámico. Para ello el colectivo ha potenciado la espectacularidad de sus propuestas –piénsese en el montaje de la obra *Galápagos* del cubano Salvador Lemis– con el objetivo de propiciar una diálogo más directo con ese espectador, niño o adolescente, para el que trabaja. Sin embargo, en su última propuesta, el grupo recupera y defiende una poética de mayor intimidad.

Entredós o Historias de chicos enamorados es el nombre del nuevo espectáculo, esta vez un unipersonal de Alexander Paján, bajo la dirección de Irene Borges. El «divertimento» elaborado a partir de tres cuentos de Elsa Isabel Borneman, convertidos por la dramaturga Esther Suárez Durán en palabra para ser dicha en escena, prolonga el trabajo de una primera parte, al cuidado del director Omar Bilbao, en la que un clown nos presentaba un grupo de historias titiriteras que tenían como principal elemento unificador la búsqueda de una acabada síntesis en el trazado de las imágenes. Ahora, en una

segunda estación, Irene y Paján regresan sobre ese principio, al poner en juego un diseño espectacular que resalta por su limpieza y por la atinada selección de los elementos que emplea.

Desde la fábula, *Entredós...* conjuga visiones diversas del amor y la amistad. La primera historia presenta a Grillo, un niño que gusta de pasear por la arena de la playa recogiendo piedras y caracoles; es decir, descubriendo y atrapando la belleza de las pequeñas cosas. Grillo conoce una ola y se enamora de ella. La relación que ambos entablan, invisible e inexistente a los ojos de otros, nos transporta a un mundo de fantasía donde la vida abre sus puertas a las ocultas maravillas que nos circundan. Grillo y su ola nos alertan sobre amores imposibles y eternos, amores del tipo Quijote y Dulcinea, amores del corazón a solas, terribles, dolorosos, pero capaces de renovar y fecundar la vida. El segundo cuento habla del riesgo y la imprudencia por amor, al presentarnos sin ambages ni falsas edulcoraciones el trágico final de la hermosa amistad del Silke y Edwin. Con aire de leyenda popular esta historia se acerca al tema de la muerte, comúnmente ajeno al universo infantil. Mientras, por su parte, la última narración activa una circunstancia mucho más cercana al diario devenir, un amor de bolero, de los que se viven una y mil veces en la vida. Leo y Federico defienden a la vez el amor que sienten hacia Cristina por lo que la amistad de ambos amigos se fractura. La elección de la niña por un nuevo alumno extranjero de la clase, los deja desarmados y una vez más unidos.

Sin duda la puesta es efectiva por sus sutilezas. Un hermoso diseño de escenografía, vestuario y muñecos a cargo del también humorista gráfico Julio Pedro Coto, enmarca y enfatiza la poesía visual que el espectáculo despliega. Destacable es por igual la actuación de



FOTO: XAVIER CARVAJAL

Alexander Paján. El actor, que alcanzara notable éxito con su interpretación de Virgilio Piñera en una emblemática puesta de José Milián, muestra aquí un registro amplio y atemperado, que le facilita manejar, mediante la utilización de recursos mínimos, cada uno de sus personajes. Junto a ello, el diseño de luces de la experimentada Saskia Cruz y la música original de Jomary Hechavarría, contribuyen con lujo a la unidad de la puesta orquestada por Irene Borges, quien suma con este un nuevo unipersonal a su carrera, al ser ella nuestra más joven directora en activo.

Y claro que *Entredós...* apenas se ha estrenado, por lo que es aún absolutamente susceptible de modificaciones y ajustes. Bueno sería que se revisaran la dinámica y el ritmo del prólogo y los enlaces y también que se clarificara la caracterización del personaje –a medio camino entre el clown, el mimo y el narrador de cuentos– que nos conduce entre las historias, personaje que debe sostener una comunicación mucho más directa con la platea. Permitan estos ajustes y otros que de seguro propiciarán el diario intercambio con los espectadores y en especial con el exigente público infantil, el desarrollo de la puesta y también de Origami Teatro, que ojalá continúe dialogando en futuros trabajos con otros dramaturgos y directores, circunstancia que permite como ninguna otra la amplificación de los recursos estéticos de un colectivo joven.

Jaime Gómez Triana

■ Otra vez Liborio

Quizás una de las fábulas más versionadas de la narrativa cubana adaptadas al teatro de títeres sea el «Liborio» de Emilio Bacardí. Desde siempre fue, y es, recurrente en el repertorio cubano de teatro para niños y de títeres. Hoy recuerdo tres de ellas: la del Teatro Nacional de Guíñol, la del Teatro Guíñol de Santa Clara y la de Teatro de Las Estaciones de Matanzas, por eso me pregunto de qué atractivos es cómplice este texto sencillo cuya historia se sirve del conocido dicho o proverbio: «Un bien con un mal se paga», para recalcar una narración que mucho debe a la oralidad popular y a la sabiduría humana.

Entre sus virtudes, me refiero lo mismo al cuento que a las múltiples versiones teatrales, podría afirmar el hecho de cómo las mismas hacen posible la presencia de un principal acervo folclórico tradicional, aprovechando las fórmulas populares de la cuentística guajira. También de cómo logran la recreación artística en el traslado dramático, en concordancia con la sencillez y la claridad de una fábula donde están bien conectadas la densidad temática y la síntesis

argumental, característica que por supuesto es indispensable en una historia que se aborde como realidad titiritera. Por otra parte los sucesos planteados por esa historia literaria, tan certeramente hilvanados, permiten una estructuración dramática que promueve la intensificación dramática dando por sentada la manifestación del conflicto polar, sin obstáculos banales, en un contexto de armonía y coherencia exactas, que proporcionan dinámica de acción y su progresión consecuente, sin dar tiempo a la interrupción de la continuidad por elementos superfluos.

Otro valor es la precisión del lenguaje poético coloquial, su limpieza y su verosimilitud, tras la carga metafórica, el peso que le otorga la imagería artística para el desarrollo de la presentación del cuento fantástico, que prácticamente ya se transforma en mítica leyenda, representativa de la línea campesina que hoy abunda en el repertorio del teatro de títeres cubano.

Tales valores o características no nos hacen extrañar la presencia, una y otra vez, de «Liborio, la jutía y el majá» en tablas y retablos.

Recién concluido el Festival de Camagüey, un balance en primera impresión de la escena cubana actual, tal vez nos enuncie la primacía de la calidad del teatro para niños en Cuba con respecto al teatro para adultos, pero no es mi propósito hacer notificaciones en este sentido, aunque para muchos sea indudable la consolidación de nuestro decir titiritero. La ocasión convoca a reseñar esta otra versión para la escena que han titulado *Liborio* los titiriteros de Santiago, la cual parte de una propuesta del escritor Ramón Pardo, quien vuelve sobre el asunto campesino que anteriormente citamos. Este, incluso, es uno de los ejemplos que junto a otros demuestran que la temática más abordada por el mundo de los títeres en el festival camagüeyano fue precisamente la campesina, algo que en mi criterio apunta una línea de creación artística, otra característica a atender en la política de repertorio del movimiento titiritero del país, dada la recurrencia temática que también puede ser síntoma de riesgo facilista.

Claro que este no es el caso del Guíñol de Santiago, experimentado conjunto, con más de cuarenta años, que se destaca por su profesionalidad,

FOTO: XAVIER CARVAJAL



haciendo honor a su esencia y su momento fundacional –recordemos que fue de los primeros instituidos por la Revolución, cuyo programa humanista refrendó desde siempre la descentralización del teatro de la capital. Grupo experto en obras de tradición folclórica popular, que mucho ha dedicado a la técnica del títere de piso, al pelele, a la manipulación en vivo, sistemas llegados de Europa, influidos a su vez en gran medida por el Bunraku del Oriente asiático, en busca de otro tipo y sentido de manipulación para promover otro estilo de animación espectacular.

Tales formas artísticas hace mucho tiempo distinguen al colectivo santiaguero y lo personaliza en el contexto teatral nacional: de ahí grandes éxitos como *Papobo*, *Los chichiricú de la charca*, *Bibí*, *La muñeca de trapo*, puestas memorables que han hecho época, al ostentar como constante la defensa de lo nacional y lo local, a través de una forma artesanal primaria y enaltecedora, primitiva y moderna, cuidadosa siempre de una expresión cultural que protege una región, sus costumbres, su simbiosis étnica, su tierra, su cultura, su flora, su fauna, su religión, sus ancestros, como algo inevitable que les suministra aire, los mantiene vivos y defiende la raíz o el concepto más puro de identidad.

El *Liborio* del Guiñol santiaguero, bajo la dirección de José Saavedra, es la continuidad de su labor en desarrollo como director de escena, en busca de nuevas premisas que transgreden el unipersonal y el pequeño formato que han sido las bases de montajes anteriores en el Guiñol. El espectáculo se pronuncia como la celebración o evocación del buen titiritero juglar, que ahora en grupo defiende la misión popular y el mismo arraigo.

En buena lid, los actores irrumpen desde el público, como guajiros que

harán posible a toda costa la vitalización de la historia en acción y lo hacen con poderosa energía. De esta forma ellos, mezclados con nosotros, nos motivan y nos transportan a su escena, cuya música, humor y colores vivos (nacidos del símil de la tierra), su simpatía, historias, las figuras grandilocuentes y los sets escenográficos, son las garantías del robo de la atención. Es cierto que nos convertimos inevitablemente en espectadores activos, niños, jóvenes y adultos, público especializado, todos juntos. Pero la redimensión esperpéntica en la nueva versión, que en mi opinión no necesita la ilustración de esta pequeña historia, el alargamiento de la fábula dramática y algunas imprecisiones técnicas en la manipulación, responsable de hallar el buen gesto teatral, atentan contra la representación escénica. Sin embargo, estamos ante un trabajo adecuado de un equipo formado por cuatro actores titiriteros, donde sobresale la acostumbrada exuberancia de la gran actriz Lilian Cala y la sabiduría y buen tino conductor de José Saavedra, quien guía desde adentro el trabajo del conjunto (otro elemento a considerar en contra el montaje).

La pieza funciona como un divertimento o juguete que los realizadores disfrutan, y cada integrante aporta definitivamente al juego que se complementa con la música de Enrique Paredes y el diseño de Guasch Estiú. A fin de cuentas, la propuesta escénica es una opción de programación artística que agradecemos, muy seductora, satisfactoria y buena exponente de lo mejor del teatro de muñecos cubano en Camagüey.

Yamina Gibert

■ **Mono Grama**

Mono Grama, como quien dice Letra Única, identidad icónica, mínima escritura, no atiende un ejercicio de estilo ni del oficio. ¿Una celebración acaso, una denuncia, un señuelo? Nada de esto le interesa al director Mario Junquera Moráguez y al camagüeyano Teatro del Espacio Interior, sino una escritura que sea la denostación de cierta adversidad, a través de cuya proclamación organiza, esencialmente, un antiguo rito de alejamiento del mal. El texto escénico, aguijón y electroshock, procura una ceremonia shamánica ante un reducido grupo de iniciados.

Inspirándose en la novela futurista de George Orwell, *1984*, este monográfico sobre la *Matrix* que lava cerebros e inserta «policías en la cabeza» (ignoro si los hermanos Washowski tuvieron alguna participación), enhebra la historia de Julia, prisionera por el mero acto de pensar diferente, sometida a una interminable cadena de torturas que procura reprogramarla, y para ello Adán y Osmos, representantes del Orden, no escatiman golpizas, violencia síquica, largas sesiones de castigo físico. Su novio llega a delatarla ante presiones nada sutiles. El cuadro del sufrimiento corporal de la heroína/mártir (comparable a *Pedro y el capitán*, de Benedetti, *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, y *Filoctetes*, de Sófocles), culminará con la forzada conversión de Julia, vestida con traje masculino, según parece de rigor en aquel medio.

A pesar de su carga ideológica, no se afilia al teatro de agitación y propaganda. Algo distinto del arte de tesis, didáctico, emerge en la estructura y su finalidad. Indiferente a la pura emoción y a intelectualizaciones, la puesta en escena subordina, a los efectos de la comunicación sinestésica, los estados de la mente, la conciencia. Arte encarnado en lo histórico bajo la

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



forma de un teatro de la experiencia con notable efectividad visual y sensorial, teatro catártico, *Mono Grama* busca intervenir en el espectador con o sin su aprobación para transformar y no conmovir, agredir y no complacer, crisper y no halagar. La pregunta clave será: ¿lo consigue?

Este ejemplar de teatro político, uno entre varios de reciente aparición entre nosotros, no adorna el fondo de preocupaciones metafísicas, ese acantilado inmenso de interrogantes sobre el ser y la existencia. Limitarlo a un contexto preciso aniquilaría la vitalidad del discurso, monstruo policéfalo que jadea más allá del habla de los personajes donde comienzan la ilación

cínica de un pensamiento, sujeta a la plasticidad coreográfica, el ingenio figurativo y una demoníaca manufactura que construye imágenes audaces (Julia pendiendo de cuerdas bajo un lluvia de flashazos) y enrarecidos objetos (la silla de torturas), extracciones del sueño de la razón. El montaje propone una dramaturgia del figón-espectador-testigo, atrapado en una textura enriquecida con estímulos y señales diversas dentro del juego de lo consciente y lo inconsciente, inversamente semejante a la «terapia ideológica» que Julia sufrirá.

Mono Grama blande sus presupuestos sobre los mecanismos del poder totalitario y la repercusión en la comunidad que los construye y padece. Escoge el sendero opuesto a





la sugerencia, a «lo no dicho», a la parábola, recursos tropológicos usados cuando se procura aludir y esconder a la vez lo referido, en búsqueda de una complicidad entre ambigüedades y retruécanos, la mayoría de las veces proveedora de aquella alquimia mediocre e ineficaz que dice, se desdice y contradice.

Al revés, la proximidad del *decir* y del *querer decir* reduce el abismo epistemológico que vuelve innecesarias las piruetas del exegeta, en tanto ha perdido el miedo a la tribuna. La verbalidad directa descubre cierta impostación histriónica, verificable en la expresión oral de los testafierros, que se confunde con la tosquedad del hiperrealismo en lo que ya es una tendencia de la actualidad teatral. De la misma forma, las desproporcionadas sesiones de tortura pueden llevar al espectador desde la angustia, atravesando la desesperación, hasta el desinterés. Tales inconsecuencias dramaturgicas forman parte del mismo desacuerdo que impide leer algunas zonas del espectáculo, pero también forma parte de la misma preocupación por el otro, el mismo desacuerdo atornillado al *acto de decir* como *acto de resistencia*.

El «valor» del Teatro del Espacio Interior —compréndase que esa

valentía y esa *calidad* son una ganancia quimérica— tiene que ver con la asunción de la contrariedad inherente a la salvaguarda de lo auténtico y lo sagrado; no procede de un anarquismo, siempre seductor en los predios del arte, por el contrario, radica en su universalidad, extraída del texto matriz. Orwell y Junquera no hablan de un país sino del mundo, no delimitan un marco social específico, atienden lo político en sí, como una articulación de intereses circunstanciales e inmanentes al desarrollo sicosocial de la especie.

Es difícil ver *Mono Grama* y no recordar *Mythos*, espectáculo del Odin Teatret y Eugenio Barba, visto en Cuba hace pocos años. El parecido entre este y aquel es tan pronunciado en cuanto imágenes, la disposición escenográfica y del público, y alguna solución escénica, que la idea de plagio viene a ser demasiado inocente. Prefiero desconocer ahora los devaneos de la influencia o la obvia relación maestro/discípulo. Serán más esclarecedores la correlación que impone una misma

coordinada histórica y el espíritu de una época, bajo cuyo efecto se condena una sensibilidad y sus preocupaciones ideológicas. *Mono Grama* ofrece una respuesta implícita y explícita a la obra

del Odin, un diálogo codificado donde, a través del insondable océano de la cultura y del tiempo, los creadores discuten respetuosamente desde concepciones bien diferentes.

En tal sentido, unos pocos minutos después de haber comenzado la primera función de la obra durante el pasado Festival Nacional de Teatro Camagüey 2004, regresó a mi memoria la imponente frase —casi una pregunta lanzada a las jóvenes generaciones de teatristas— con la cual Eugenio Barba terminó su discurso de aceptación del Doctorado Honoris Causa, en el elegante salón de actos del Instituto Superior de Arte: «Debemos ser arena, no aceite, en la máquina del mundo».

Habey Hechavarría Prado

NOTA
La cita de Barba ha sido tomada de *Conjunto*, n. 124, 2002, p. 13.

■ Fronteras

El primer recuerdo que poseo de Teatro de los Elementos me remonta a una función de *Inmigrantes* en el Teatro Nacional de Cuba. Una foto de este espectáculo permanece en mi mente por encima de otras muchas imágenes escénicas, una foto en blanco y negro colocada como cubierta del libro *¿Teatro joven en Cuba?*, donde Marilyn Garbey y Norge Espinosa compilaron las ponencias presentadas al evento teórico de la primera edición del Yorick, muestra de pequeño formato patrocinada por la Asociación Hermanos Saiz. Sería en 1999 mi segundo encuentro con el grupo, esta vez en el Fausto, donde *Ten mi nombre como un sueño*, texto de Atilio Caballero, formaba parte de la cartelera oficial del Festival de Teatro de La Habana. Tras un lustro de lejanía, en la primavera de 2004 y en una calle de Santa Clara, José Oriol González, líder de Teatro de los Elementos y director artístico, me invitaba a compartir en Cumanayagua la Tercera Biental de Teatro en la Montaña, evento dentro del cual ocurriría, el día 30 de julio, el estreno de *Una casa en la frontera*, del gran dramaturgo polaco Slawomir Mrozek.

En la escena nacional se han sucedido recientemente dos montajes de obras de Mrozek. Recuerdo una función de *Karol* en la sala Artaud del Gran Teatro de La Habana, dirigida por Raúl Alfonso para el grupo Eclipse, y una de Vital Teatro sobre *En alta mar*, bajo la guía de Alejandro Palomino. Árida y cerebral la primera, irónica la segunda, ambas representaciones dejaban claros los nexos que el autor era capaz de establecer con el mundo contemporáneo, y en su veloz desenvolvimiento estas puestas significaron, separadas por un período de tres años, posibles diálogos que estos artistas tendían con sus circunstancias de vida e incluso con su profesión.

Me resultó inquietante que un autor de la dificultad conceptual de Mrozek estimulara a Teatro de los Elementos.

Desde su fundación en 1991 en el poblado de Cocodrilo, Isla de la Juventud, con *Historias de Jacksonville*, este núcleo ha centrado sus búsquedas en la investigación sociológica, lo cual ha permitido que sus propuestas incidan altamente en las comunidades que las prohijan, muchas de las cuales jamás han visto teatro. Los procesos de invención dramática liderados por Oriol han tenido este estudio de campo como premisa y han vuelto una y otra vez al ser humano como protagonista y testigo, en la relación profunda que este establece con la naturaleza y la existencia.

Daisy Martínez, la directora artística de *Una casa...*, no es ninguna neófito. Graduada en Rusia, trabajó durante varios años en Santiago de Cuba, y sus puestas de *Antígona* y *Las criadas* significaron hitos en la práctica escénica reciente de esa provincia. A muchos resultaba raro que, en el tránsito de siglos, alguien se interesara por montar en Santiago a Anouilh y a Genet, en medio de un panorama que hace del calor y el *rumbanteo* las más cercanas premisas creadoras. A mí, que en 1999 presencié una de sus obras, me sorprendió la mesura, el buen gusto y la delicadeza con que *una mujer contaba la historia de otra mujer* que ponía el estatuto humano ante la ley de estado. Ese signo me ha hecho respetarla desde entonces.

Una casa en la frontera posee mucho del mundo opresivo que Daisy Martínez pondera como universo escénico. Sin embargo, no renuncia a la búsqueda ontológica que caracteriza a Teatro de los Elementos. Cuatro diplomáticos, por una decisión plenipotenciaria, invaden un hogar calmo con la justificación de que es ese el sitio escogido para colocar una



frontera que divida dos estados. Subordinados a un reglamento que los ahoga, los individuos ceden en sus aspiraciones y deseos, volcados a cumplir con el nuevo orden impuesto, a no infringir los códigos, a no pecar de listos. Aceptarán el racionamiento aunque mueran de inanición. Asumirán el pacto como una fuerza de imposible quebrantamiento.

El diálogo propuesto con un mundo cada vez más dado al militarismo y la renuncia al pensamiento civilizado, reubica inmediatamente ante mis ojos los porqués de esta fábula en Cuba. Más allá del poder como arquetipo inalterado a través de las épocas, la puesta escarba en una noción de insensatez a toda prueba, como un sistema de cualidades que, prometiéndose demócrata, desestabiliza la vida del colectivo en pos (ya ni siquiera de una autocracia sino) de un poder invisible al que rendir y temer.

Sin narrar la obviedad ni pretender un discurso unidireccional, el diseño escénico de Alfredo Sánchez amplía en su extremo nivel de síntesis los márgenes de la metáfora textual. La desarticulación constante de los elementos de escenografía y su inmediata rearticulación, indican, mediante la perentoriedad del sistema objetual, *la supremacía aquí de la Física ante la Filosofía*. La recodificación de una tabla como pizarrón, puerta, mesa, techo y jardín, la presencia pungente de un extenso y delgado cilindro que marcará *los límites*, o la ausencia de vida en símbolos como las albóndigas, el agua y la flor (todos objetos que se dibujan con tiza blanca o colores, en

dos planos, lo cual les resta su natural esencia tridimensional), fungen como instancias de privilegio mecánico, bordes de una acción que alternará agitación e inercia hasta el agotamiento de los protagonistas. Yo, su Mujer, su Suegra y su Suegro quedarán asediados por un cuerpo militar que les corta la respiración a cada minuto.

La partitura de movimientos y las coreografías deben parte de su vigor a la ejecución musical de Yaima Chávez, a partir de la composición de Pedro Pablo Quintana. Los actores se desplazan, se independizan, tornan a ser colectivo. Reorganizan la distribución de los elementos plásticos y, en el momento que intervienen como personajes y no ya como sujetos gremiales, añaden al uniforme azul Prusia pequeñas prendas que los particularizan. De este modo un casco, unos espejuelos, un pañuelo, una peluca, una metralleta o un par de anteojos, *focalizan un proceder, insisten en marcar una diferencia.*

En el elenco se destaca Isnoel Yáñez, con una caracterización meticulosa de Yo. El actor descoloca la enunciación natural del texto y accede así a un decir pausado, con un trabajo puntual de articulación. Lo acompaña un regodeo en la gestualidad, cierta paz que destilan sus pasmosas percepciones del entorno. Con mucha fuerza, a su lado, Yanexy Román borda una Mujer un poco más sensata, correcta en su pronunciación, ágil en escena, de agradable y cuidada presencia.



FOTOS: ALFREDO SÁNCHEZ

Entre los roles secundarios, el más acabado es el Capitán de Geraiidy Brito. En una escena capciosa y llena de doble sentido, Geraiidy es capaz de sorprender con una máscara precisa de alevoso militar que permanece en penumbras. También porque el texto así lo provoca, en su conversación con Yo se ponen de manifiesto numerosas premisas de Mrozek con respecto a la traición y el absolutismo, ello reforzado por las intenciones de la actriz y su oportuna dosificación de la energía interna.

Como Aduanera I, la experimentada María de los Ángeles Agüero, una de las mejores intérpretes de la escena cubana, muestra destreza en sus desplazamientos y el trabajo vocal. Este personaje ha sido defendido también por Eduardo del Toro. Como el Contrabandista, Yannit Pozo es desenfadado y veloz. Rafael Martínez consigue una conversión casi total con su Centinela, en uno de los pasajes más feroces y descarnados de la historia. Asimismo se destacan Geydi González, Joel Pérez, Ariel Acosta, Aleorka Gutiérrez, Lavinia Ascue y Fernando Conde.

Traducido del ruso por la propia directora, el texto de esta obra incide en múltiples espacios de la contemporaneidad. La imagen final del hombre, del Yo que corre en su lugar y apenas avanza, mirando hacia el frente, me llena de sospechas. Me hace pensar en el límite, en el sitio donde la calle culmina y surge el otro mundo. Me hace dudar de las

líneas divisorias y me asegura la legitimidad de *Una casa en la frontera.*

Abel González Melo

■ La penumbra insólita de Amado y Doime

Tengo la certeza de que *Penumbra en el noveno cuarto*, Premio UNEAC de Teatro 2003, de Amado del Pino, es un texto esencial no sólo para el desarrollo de la obra del autor, sino también para la dramaturgia cubana contemporánea. Si la memoria no me traiciona, después de *Llévame a la pelota*, de Ignacio Gutiérrez, mención en el concurso UNEAC de 1969 y estrenada en 1971, no existía en la dramaturgia nacional un texto en el que el béisbol alcanzara un rango dramático. Pero si en la obra de Gutiérrez el «juego de pelota» constituye un pretexto cuyo objetivo es abordar la situación social de la Cuba prerrevolucionaria para lo que el autor selecciona los hechos acaecidos el 4 de diciembre de 1955, cuando un grupo de estudiantes irrumpió en el terreno del Gran Stadium de La Habana con pancartas y consignas contra la dictadura batistiana; en *Penumbra...* estamos en presencia de una obra donde el acontecer y la dialéctica de la acción, así como el conjunto de relaciones (entre los personajes, y entre estos y el público), están determinadas por las formas del juego que caracterizan al béisbol. La importancia de este elemento es tal que, a través de él, la obra de Amado resuelve una paradoja de la dramática nacional referida al reflejo del carácter del cubano, porque ni las formas, ni los contenidos de las obras creadas con anterioridad o al unísono de *Penumbra...*, se han interesado en abordar cómo el béisbol trasciende la condición de deporte nacional y adquiere rango social y artístico para la caracterización de lo cubano, no sólo en lo relativo a la gestualidad, a los discursos y a otras formas para la comunicación, sino también, como lo demuestra Del Pino en el texto que nos ocupa, en cuanto a las esencias y a las problemáticas consustanciales al cubano de hoy.

Lo curioso es que las reglas establecidas en el béisbol, seleccionadas para delinear el acontecer de la acción, en su dialéctica con el tema y la caracterización de los personajes,¹ generan una escritura dramática impresionista que en el ámbito de la dramaturgia cubana resulta, a mi juicio, la más cercana a Chéjov. *Penumbra en el noveno cuarto* no denuncia los significados, no le «dice» a los espectadores lo que ellos deben leer, no escamotea sus inteligencias porque no hace discursos concluyentes sobre los problemas enunciados, los cuales aparecen sugeridos en una aparente dispersión de líneas temáticas que adquieren coherencia en los subtextos apuntados, en esa «presión detrás de las palabras», de la que hablara Harold Pinter, y en el diálogo vital que se establece con los espectadores.

La posada es el lugar de la acción concebida con una dimensión protagónica que la convierte en testigo de las situaciones límites en que se encuentran los cuatro personajes de la obra: Pepe y Renato, los posaderos, sus habitantes habituales; Lázaro, el pelotero, y Tati, los amantes que vuelven a reencontrarse después de haber tenido una relación en otro país donde coincidieron por sus trabajos, momento que siempre recuerdan porque les faltó decisión para darle otro sentido a sus vidas. Ahora no tienen otra opción que el cuarto sucio con paredes escritas de la posada, condenada a desaparecer como el lugar de los placeres sexuales, como la aliada de los amores fortuitos; para convertirse en un albergue donde vivirá un grupo de familias que perdieron sus casas. Lázaro, más viejo, infelizmente casado y con la angustia del retiro inminente. Tati, con más años y una suma de pérdidas: matrimonio fracasado, sin casa, sin pertenencias y, lo más importante, sin hijos. Enamorada de Lázaro, pero



ambos sin posibilidades para comenzar una vida en común. Los amantes condenados a encontrarse en la posada, donde supuestamente nadie los podría reconocer, porque un pelotero estelar, que habría podido ser millonario, no iría a una posada.

Pero como el mundo es más chiquito de lo que ellos suponen, y Lázaro está en Cuba donde los peloteros no son millonarios, pero son amados e imitados

por muchos, el personaje resulta ser el paradigma de Pepe, uno de los posaderos y protagonista de la obra, huérfano solitario, devenido expresidiario por defender lo poco que le había dejado su padre con un amigo que lo traicionó. Marginal, drogadicto confeso, *bisnero*, pragmático, como lo demuestran sus diálogos con Tati, fabulador, amigo con códigos estrictos, provenientes del ambiente marginal al que pertenece, rasgo que explica su explosión con Renato. Un protagonista a caballo entre Andoba y el Cuentero de Onelio Jorge Cardoso, pero sobre todo un apasionado del béisbol, conocedor en los mínimos detalles del picheo de Lázaro, el estelar, como lo nombra siempre. En el decurso de la acción Pepe se convierte en el amigo que el deportista necesitaba para alimentar su ego, resulta también el confesor de Tati y su aliado para ayudar a Lázaro a aceptar su retiro, para encontrar una solución que les permita a la pareja hacer una vida en común.

Todo esto es Pepe, por la caracterización que el autor concibe y por los aportes que hace Omar Franco en la creación del rol. Son raras las ocasiones en las que la interpretación de un personaje marginal no es el espacio de la vulgaridad, la exageración de la gestualidad y la improvisación banal para ganar el favor del público. La actuación de Omar Franco en Pepe es una muestra excepcional de elegancia interpretativa en la selección de los gestos, en la alternancia de los tonos, elegidos con inteligencia para diferenciar los enunciados. Es indiscutible que el actor es el protagonista de la puesta en escena por concepto del personaje y por su calidad interpretativa.

El resto del elenco cumple eficazmente con sus roles: Néstor Jiménez, en Lázaro, demuestra su madurez en el oficio, la ingeniosidad para conducirse en la escena se percibe en la sensatez con que trabaja la gestualidad y los tonos de su excelente

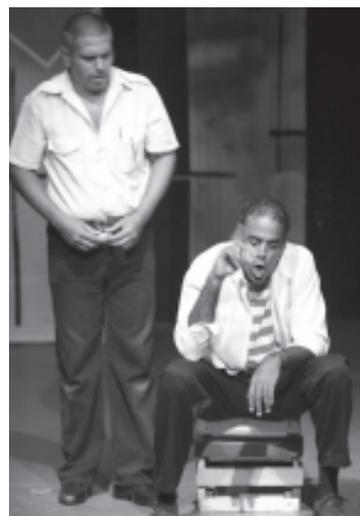
voz; pero aún necesita interrelacionar mucho más con el personaje, vivir con mayor intensidad sus angustias, expresar el desgarramiento que le provoca la incertidumbre de una nueva circunstancia que le impone el reto de replantearse su vida.

A partir de la interpretación del poeta Pablo Neruda, guiado por Orietta Medina, es evidente el crecimiento como actor de Renecito de la Cruz, quien se desempeña en el rol de Renato, personaje al que logra imprimirle un magnífico efecto de ser cotidiano, tanto en la caracterización externa, como en la sinuosidad para mantenerse en las zonas oscuras de la penumbra.

Completa el elenco Gilda Bello, en el rol de Tati, personaje que, por su complejidad, requiere de un trabajo actoral más depurado para sostener la caracterización de la mujer coqueta y triste, dispuesta a pelear contra las circunstancias adversas para proteger su relación con Lázaro. Gilda debe plantearse la creación de la partitura de un personaje que, puesto sobre una cuerda floja, tiene que caminar con mucha delicadeza, seguridad y tenacidad para no caerse.

El diseño escenográfico, del artista plástico Ramón Casas, así como el vestuario creado por Carlos Díaz, el de luces a cargo de Manolo Garriga y la banda sonora concebida por Osvaldo Doimeadiós, complementan desde el universo visual y sonoro la metáfora que designa con agudeza la vida del cubano de hoy. Así se entrelazan las certezas y las dudas, la angustia y el humor, la suma de tantos desprendimientos, de tantos sueños acumulados y la capacidad para contarlos con osadía, con la fuerza y la creatividad que consigue Doimeadiós en la dirección de la puesta en escena de este drama nuestro que debate la luz y la sombra y nos revela una penumbra insólita.

Barbara Rivero



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

NOTA

I Un aficionado al béisbol podría ubicar los momentos en que la acción acontece a similitud de un *hit*, un *strike*, un *home run*, o a imagen del dicho popular: se ponchó con las bases llenas, o el alentador comentario *home run* con las bases llenas.

■ Mamíferos de Milián

José Milián ha estrenado con su Pequeño Teatro de La Habana la obra *Mamíferos hablando con sus muertos*, de su autoría. La misma, finalista del Premio de Dramaturgia Virgilio Piñera 2002, obtuvo reconocimientos en el Festival de Camagüey y en el concurso Caricato.

Se trata de un texto con elementos del absurdo, pero tocado por un hermoso realismo mágico que reconstruye la vida de una familia que emerge desde la muerte, a través de su más joven miembro, Manolito, quien estuvo a punto de ahogarse en un río y perecer. El resto de los personajes son mujeres: la abuela, las tías Juanamari, Cuca, Fela y Flora, y la vecina Marta.

Todos estos caracteres femeninos son víctimas y victimarios del matriarcado, llevan consigo frustraciones existenciales de tipo sexual, de índole social por la condición femenina en una sociedad excluyente y machista. Obra de personajes, estos presiden la historia y el sentido de la dirección escénica. Dentro de una atmósfera sugerente aparecen las brumas de estos seres fantasmales que develan sus sinsabores mediante el contacto con el muchacho.

La cubanía se halla presente con innegable fuerza. Las tradiciones y las formas de convivencia revelan rasgos puntuales de un sector familiar cubano, de una época. Un bisturí incisivo por parte de Milián abre heridas y saca a la superficie tabúes, violencia psicológica ejercida por las féminas, quienes hicieron infelices sus propias vidas.

Un diálogo poético, de alta función dramática, atraviesa toda la obra y la embellece. La emoción llega con nitidez y honestidad artística dentro de un conflicto que se desgrana poco a poco y que atrapa desde su sinceridad.

El discurso dramático, aunque vuela sobre el tema familiar, tan



recurrente en el teatro de la Isla, posee un tono y un significado muy moderno en su estructuración y su desarrollo. Este estreno nos entrega a un Milián vigente en el conjunto de los dramaturgos cubanos actuales, por la contemporaneidad que se desprende de la concepción misma del texto y sus valores ideotemáticos.

El director destaca en su realización escénica todos estos significados, los potencia y gesta un espectáculo que lo coloca entre los mejores directores de nuestro panorama. Con elementos esenciales como la mesa de comer (lugar adonde acuden todos), las comadritas y una escalera de tijera, el humo que lega una atmósfera enrarecida y el vestuario que ubica una condición social, Milián organiza su puesta.

Se evidencia un cuidadoso trabajo con las actrices, limpias y precisas en la enunciación de sus parlamentos. Como relámpagos se van revelando las contradicciones de estos seres, sus confesiones más íntimas, con la fuerza que sus palabras solicitan del entramado espectacular.

Las jóvenes Alennys Méndez y Lucrecia Estévez incorporan a Fela y Flora. La abuela de Estelíerd Marcos constituye uno de sus desempeños más logrados, que huye de lugares comunes y trasmite ternura y trastornos propios de la ancianidad a una caracterización sobria y expresiva. Silvia Tellería en la Cuca, personaje lésbico que nunca puede realizarse en su sexualidad, estalla y deja claros los traumas que la represión puede acarrear. Tellería habla en sus silencios, una estremecedora carga de dolor acompaña su poético grito de angustia. La Marta de Simone Balmaseda también representa un significativo trabajo en la carrera de la intérprete, sobre todo en la contradicción que esta representa ante el resto de las mujeres.

Aún joven en su trayectoria, Aristides Naranjo consigue un destacado perfil dramático como Manolito. Con sutileza conduce sus pasos, en el viaje que ejecuta hacia la memoria de sus ancestros, en ese afán de conocerlo todo hasta las últimas consecuencias. Naranjo demuestra

FOTOS: XAVIER CARVAJAL



sus condiciones histriónicas que en poco tiempo lo han hecho descollar entre los bisoños.

Por último, Yelina Rodríguez dota a Juanamari de una energía telúrica. Junto a Naranjo, ella conduce la acción dinámica de la puesta en términos de energía. Constituye toda una revelación dentro de las propuestas más recientes de la escena nacional.

Las luces de Marvin Yaquis logran el cruce de tiempos sugerido por el original. La música de Enrique Jaime, todo un mito dentro de las insistencias del Pequeño Teatro, magnifica las indicaciones de la dirección. Ambos recursos apoyan un costado trágico y lacerante de la historia.

Mamíferos hablando con sus muertos no sólo señala la vigencia de Milián como dramaturgo y director escénico, sino que habla de temas cenitales para nosotros, los cubanos de hoy y los de antes. Nos toca el corazón.

Roberto Gacio Suárez

■ Delirios de Irrumpe

Confío en la vida natural de los proyectos artísticos, en la consecución lógica de los procesos que pueden, en un momento preciso, desaparecer tras haber brindado de sí los mejores resultados, sostenidos, en el más feliz de los casos, por la experiencia y la sed de renovación que un nombre de peso puede aportarles. Lamentablemente, esa confianza no me ha librado de presenciar en varias ocasiones cómo algo que ya no es la certeza de lo que sus orígenes mostraban, insiste en pervivir, cuando se han desfigurado definitivamente sus principios, y sobre todo, cuando sólo puede comprobarse la manera en que se evaporaron los mejores ingredientes de esa mezcla única de factores que componen una poética teatral.

Los espectadores que hayan acudido a la sala Covarrubias para presenciar el último estreno de Teatro Irrumpe, tal vez compartan conmigo esa sensación. Fundamentalmente si alguno de ellos pudo aplaudir los mejores espectáculos que el director fundador de la compañía alcanzó a firmar. Recuerdo en 1989, apenas llegado de Santa Clara para iniciar mis estudios teatrales, una función que en el mismo escenario recuperaba esa hermosísima puesta que fue *Mariana*. Allí estaban, plenos, rotundos, los conceptos que Roberto Blanco había amasado durante décadas, sostenidos por actores como Hilda Oates, Omar Valdés o Lily Rentería, en el hermoso marco escenográfico de Gabriel Hierrezuelo, vestuario de Carlos Díaz y música en vivo de Juan Marcos Blanco y Sergio Vitier. Roberto Bertrand era Lorca, y sobre sus espaldas caían las más hermosas responsabilidades del acontecimiento, que a dos años de su estreno era aún conmovedor y convincente. Aquel «libreto visual» resumía la magia escénica que caracterizó la poética toda de Roberto Blanco, un director esencial de nuestro

panorama, un ser capaz de entender el teatro desde una clave de belleza dinámica que organizaba metáforas de esmerada composición, al tiempo que releía sus aprendizajes con Morín, Teatro Universitario o el Berliner Ensemble. De ese Irrumpe guardo un recuerdo estremecedor. Del Irrumpe que subió otra vez a ese tablado para anunciar otros estadios, no guardo una impresión idéntica.

Y claro está que no puede ser así. No sólo porque aun los estamentos más seguros deben mutar, a fin de no fosilizarse; sino porque la fidelidad absoluta a determinados proyectos debe asumir también una inevitable dosis de crecimiento y cambio. Desaparecido Roberto Blanco, Irrumpe entró en una fase de nebulosa actividad, y ahora *Crónica del amor oscuro*, escrita y dirigida por Eduardo Muñoa, un director debutante, viene a intentar la maniobra del rescate, al tiempo que pretende conservar en vivo un espíritu del cual sólo han conseguido perdurar jirones y espectros, que no los espléndidos mantos y rostros que descubrimos años atrás en el *Milanés* o la *María Antonia* que Blanco dirigiera.

Muñoa recurre al *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, como base de su figuración. «Delirio teatral», llama a su texto, y no cabe duda de que como delirio es que el resultado queda. Un delirio donde, pese a lo que afirman las fragmentadas notas al programa, no alcanza a definirse el error de lectura sobre el original de aquello que trató de ser aportación creadora, y en el cual se superponen inútilmente capas textuales que acuden a referentes ya en extremo manidos para hablar, desde la escena cubana, sobre el valor de una diferenciación sexual. Todo ello confunde y preocupa, más aún si se tiene en cuenta que, para este efecto, se ha querido homenajear a Roberto Blanco desde una lectura epidérmica que

relativiza lo que este creador de nuestra escena supo aportar en tanto valor dramático desde las fabulosas imágenes que siempre desplegó. Dicho en pocas palabras: la dramaturgia de *Crónica del amor oscuro* pretende reestructurar las nociones tradicionales con las que se ha leído la tragedia de Marlowe sin superar ni profundizar en su naturaleza originaria, y presupone un tributo al maestro fundador que no rebasa el más superficial reciclaje de sus aportaciones.

Vayamos por parte entonces, tratando de fundamentar eso que suscribo y tanto me inquieta. Incluso en la más irreverente de sus versiones: el traslado al mundo del cine por Derek Jarman, *Eduardo II* es una obra de demoleadora eficacia y contemporaneidad. El filme inglés mezclaba las angustias del amor que destruyó al rey y su valido Gaveston con manifestaciones del Act Up y otras reflexiones metahistóricas que sacuden el actual submundo de la cultura gay. Muñoa expone el conflicto dándole voz a Isabella, esposa del monarca, quien sale a escena para ofrecernos su versión de los hechos. Una versión que desde una lectura minuciosa no esconde su voluntad reaccionaria, que lejos de reivindicar el amor homosexual —como lo hace inteligentemente Jarman—, propone algo así como su radical exterminio. Todo ello tras una larga permanencia en la escena de enlaces físicos y verbales que conjugan abanicos, marineros, espectros lorquianos, cernudianos, guiños a la obra de Jean Genet y otros nombres por el estilo. Nada de ello sobraría si estuviese relacionado con exactitud a la trama, incluso a su postura conservadora, y no surgieran como aderezos meramente formales a un drama que se desangra apenas corren los primeros minutos de la puesta. El carácter estilizado del montaje se

FOTO: PEPE MURRIETA



contradice con el calor visceral del argumento, y poco queda aquí de la verdad que se levanta desde las crónicas y el eco de Marlowe, bajo oleadas de esa intertextualidad más o menos pedante que lejos de abrir canales de complicidad habla de una oscuridad cultural empobrecedora.

La puesta, en cuanto al homenaje a Roberto Blanco, confunde esencias con presencias, al *presentar*, que no *transustanciar*, códigos que el maestro manejó con autenticidad elocuente. Se ven aquí vestuarios de *Mariana* y otros montajes de Irrumpe, la planta escenográfica repite la estructura de *El perro del hortelano*, última producción del fundador, pero ello sólo aporta bruma y desconcierto a un público que tal vez esté más interesado en el drama que en esas referencias muertas. Muertas porque tampoco se unifican con claridad a lo que ocurre, o se dice que ocurre, pues en verdad bien poco pasa, a nivel de acción, sobre la escena. No hay en ese desfile un valor dramático, como el que Blanco supo hallar en un tul rojo o una capa de terciopelo, que aquí son apenas *vestidos* y no *ya vestuarios*. Los textos, pretendidamente elevados, dilatan innecesariamente las escenas, tal y como sucede con las apariciones del Ballet de la Televisión Cubana. Al mezclar danzantes y actores en puestas como *Yerma*, Roberto Blanco activó nociones de narratividad dramática en la propia

ejecución danzaria: de ahí la fuerza de ese hallazgo. Aquí hay sólo baile, y en varios instantes, amaneamiento. No me niego a lo uno ni a lo otro, sino a comprobar cómo nada de ello entra al escenario como soporte de un verdadero resultado teatral.

El elenco tampoco es un punto a favor de la puesta. Blanco insistía en que un actor debía tener algún don excepcional para subirse al escenario: una forma de elocución, un físico determinado, etc. A excepción, creo, de Alicia Mondevil, ninguno de los intérpretes en los que confió queda ya en el colectivo. Y los que acuden ahora bajo la égida de Irrumpe no alcanzan la talla de sus más recordados predecesores. Muñoa ha cedido a Ulik Anello el papel central, y ha obtenido de él una labor bastante discreta, lejana del fuego que debe consumir a este personaje. Anello es un actor al que parecen no tocarle en suerte roles que exploten sus condiciones vocales y físicas, no careciendo él de ellas, pero sí de oportunidades en las que mostrarlas. Eduardo II es una de esas ocasiones en las que, lamentablemente, se avizoraron apenas las potencialidades que ojalá en poco tiempo pueda emplear a plenitud. Más complicado es lo referido al rol de Isabella, que Yousi Roca y María Karla Fernández compartieron sin lograr, desde sus juventudes, entender y comunicar las fuerzas demoníacas de un papel que el propio texto ya hacía bastante oscuro. Y no porque se mezcle con esa otra calidad de amor de la que Lorca hablaba, entiéndase. Uno llega a preguntarse por qué se llamó a actrices en formación para asumir una responsabilidad tan alta, que a la larga demuestran lo que aún deben aprender

y crean una imagen deformada de sus trayectorias futuras. El hecho de que una reconocida alumna de Raquel Revuelta aparezca aquí interpretando una máscara de paso, al estar más dotada para aquel rol coprotagonico, es un síntoma de la inestabilidad que avanza sobre el elenco todo, resumida en una imagen incoherente de modos y tonalidades, en una monotonía pretendidamente teatral que rara vez alcanzó a transmitir emoción alguna.

Ocupar los espacios que otros dejan desiertos es un acto altamente riesgoso. Máxime si se trata de una figura de irrepetibles cualidades. Teatro Estudio, la compañía escuela de Cuba, ya no existe. Y es de lamentar, al tiempo que de agradecer el que no se le haya pretendido mantener como esencia fosilizada, si sus fundadores no deseaban prolongar inútilmente su devenir. Al fallecer, Roberto Blanco dejó discípulos dentro del grupo que él animara: de ahí parte de la crisis que aún lo envuelve. Sus verdaderos seguidores pueden ser aquellos que lo acompañaron en tanto cómplices de sus últimos trabajos. Y están aquí, y trabajan aquí, llámense Raúl Martín o Carlos Díaz. A sus maneras, ya independientes, honran a Roberto Blanco en cada nueva puesta que producen. Y lo hacen sin ramos fúnebres, sin superficiales parentescos en el manejo de un abanico o una gestualidad. Si Eduardo Muñoa ha de ser el nuevo director de Irrumpe, sea. Pero ojalá, entonces, que sus próximas entregas vayan consolidando un lenguaje suyo, auténtico, que nos permita comprender ese Teatro Irrumpe desde otro estadio que no dependa, únicamente, de la evocación del maestro a quien, en mi recuerdo, agradezco aún aquella función de *Mariana*, en la cual, estoy seguro, Lillian Rentería, verdaderamente, volaba.

Norge Espinosa Mendoza

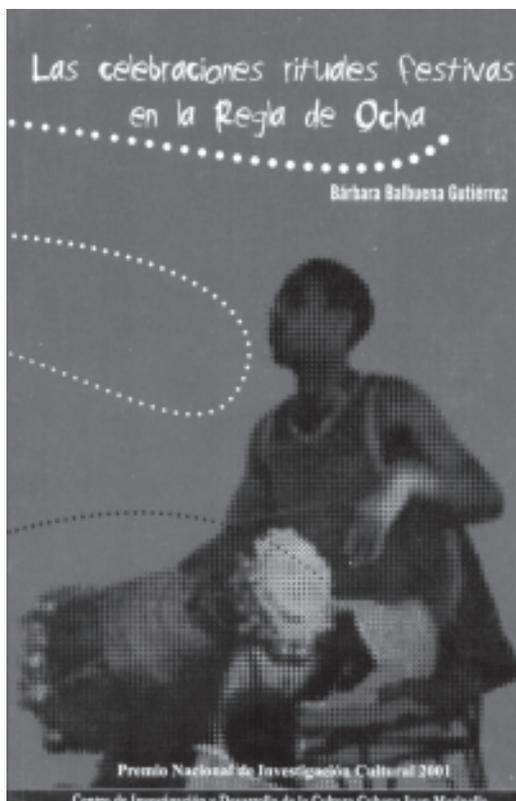
■ Un aporte por la diferenciación

Gracias a la labor editorial del Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, especialmente desde el arribo al mismo de su director Pablo Pacheco, los registros científicos de la cultura popular tradicional cubana están siendo difundidos mediante libros que no sólo deben su autoría a investigadores del referido centro, sino también a especialistas adscriptos a otras instituciones.

Ello ha permitido irnos acercando a los distintos estudios monográficos que integran el *Atlas de la Cultura Popular Tradicional Cubana*, elaborado conjuntamente entre el Centro Juan Marinello y el Centro de Antropología del Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, mientras se espera contar con el marco financiero necesario para asumir el proyecto de publicar dicho *Atlas*...

Es esa misma política editorial la que ha puesto en nuestra manos el libro *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*,¹ fruto de una larga y paciente investigación en virtud de la cual la profesora Bárbara Balbuena Gutiérrez alcanzó primero el grado científico de Máster y más tarde el de Doctora en Ciencias sobre Arte.

Considero *Las celebraciones*... un texto esencial en ese gran empeño que animó y sostiene la existencia del Departamento de Danza Folclórica de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte: llenar el vacío de estudios científicos sobre danzas y bailes populares tradicionales cubanos, la vertiente de nuestra cultura folclórica menos abordada, precisamente por la que Ramiro Guerra ha llamado «la inmediatez, la irrepetibilidad y lo efímero del fenómeno danzario»,² a lo que se suma la necesidad de dominar técnicamente ese lenguaje y sus fuertes motivaciones específicamente religiosas, en el caso de la cultura cubana.



No siempre los profesores y estudiantes del Departamento de Danza Folclórica del ISA valoramos en su justa dimensión el alcance de nuestra obra investigativa: con las tesis de licenciatura de estudiantes y con los ejercicios teóricos de profesores y otros especialistas, estamos sentando las bases descriptivas del mosaico danzario cubano, para –en un momento posterior– arribar a un nivel de generalizaciones sobre ese fenómeno, a lo que deberá contribuir la necesaria apertura del perfil de carrera de Danzología.

Si Rogelio Martínez Furé como investigador y Graciela Chao como profesora fueron los modelos sobre los que se erigió nuestro Departamento de Danza Folclórica,

hoy Bárbara Balbuena –discípula de aquellos y otros fundadores– es el ejemplo que allí seguimos, en tanto profesora, coreógrafa y especialmente como investigadora.

De cierta manera, *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha* está motivado por la necesidad de superar el error popular e incluso científico de llamar *bembé* a todas las fiestas con que los santeros congratulamos a nuestras deidades. Luego de sentar definiciones teóricas fundamentales para el análisis dancístico, con base en la antropología sociocultural, Bárbara Balbuena se acerca a la santería como complejo religioso en evolución, y pasa a definir y caracterizar –en lo unitario y en lo diverso– cada una de las fiestas actuales

de esta religión, a saber: *Wemilere, Güiro, Bembé, Cajón de Santo y Violín*.

A partir de ahora los investigadores y profesores, los religiosos, los interesados todos, debemos tener claro que al apreciar los conjuntos instrumentales, los toques, los cantos y las danzas, podremos distinguir mejor un tipo de fiesta de otro. Y sabremos hacerlo, aunque estemos obligados a saludar casi del mismo modo a todos los tronos desde los cuales los dioses del panteón lucumí observan los avatares de nuestras vidas; aunque en todas esas fiestas podamos degustar exquisitos dulces y frutas cargados del *aché* o bendición yoruba; y amén de que en las distintas festividades podamos ser advertidos, amonestados o halagados por entidades divinas posesas en cuerpos de sus adoradores.

Este aporte diferenciador lo hace Bárbara Balbuena como continuadora legítima de una colosal obra antropológica, que tiene en Fernando Ortiz su inspirador más consecuente. Recuérdense que precisamente gracias a los trabajos de Ortiz y Rómulo Lachatañeré publicados en *Estudios afrocubanos*, revista de la sociedad del mismo nombre, comenzó a despejarse la urdimbre en torno a los cultos de origen africano en Cuba, al deslindarse los santeros o sacerdotes lucumíes de los paleros o sacerdotes congos.

Para mí es fundamental subrayar, como lo hace la autora en las conclusiones de su libro, que la santería y su expresión cültica de tipo musical y danzario, son hechos vivos y dinámicos de la cultura cubana, con los cuales hemos convivido y convivimos a diario. Rechazarlos, respetarlos, abrazarlos, estudiarlos o apropiarnoslos en función de la creación artística y pedagógica, no son más que opciones culturales, actitudes que cada individuo y cada grupo humano pueden asumir ante tales hechos. En las aulas del ISA no aspiramos a hacer proselitismo en

función de la santería o del culto de Ifá. Todo lo contrario. Únicamente pretendemos compartir mejor una herencia común.

En momentos de crisis material, espiritual y ética como los que atraviesa la humanidad, cada quien se refugia en lo que entiende es su mejor cobertura. Olofi y su pléyade de dioses intermediarios entre él y los hombres, con su complejo ritual, con sus fiestas y danzas, está en suelo cubano desde hace siglos, protegiéndonos cuando las mayorías eran masas de negros esclavos, blancos pobretones y chinos, entre otros inmigrantes, explotados por todo tipo de intereses metropolitanos y criollos. No me cabe duda de que aquellos dioses, y los de las restantes religiones populares cubanas, seguirán laborando por preservarnos la salud, la justicia y la paz, sin lugar a duda los dones más preciados a que aspira la especie humana. En ese conjunto de deidades se concretan muchos de los mejores ideales y realizaciones del pueblo cubano. Tales ideales y realizaciones, convertidos en monumentos festivos, musicales y dancísticos, serán mejor valorados por quienes lean e interpreten *Las celebraciones rituales festivas en la Regla de Ocha*, de Bárbara Balbuena Gutiérrez.

Es este un libro escrito no sólo con máximo rigor científico sino igualmente con estilo diáfano, ese que suele fructificar junto a la humildad sin límites de quienes verdaderamente llevan una cabeza humana sobre sus hombros.

Pedro Morales López

NOTAS

1 Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana Juan Marinello, La Habana, 2003.

2 *Apreciación de la danza*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2003, p. 10.

Antonio Gades: el aliento vital

Murió Antonio Gades, el cáncer que padecía arremetió con furia en las últimas semanas y ayer, fatídico 20 de julio de 2004, en Madrid, murió. No me resigno a que hayan muerto de una vez el hombre, el artista y el revolucionario. No puede ser, algo como un gesto o una mirada, tiene que vibrar. Decir murió Antonio Gades y pretender que ya todo terminó, es imposible, no tendría sentido. Es un asunto personal, nosotros no queremos que él muera. Y no morirá.

Ahora sesenta y siete años pasan en el ridículo tiempo de la lectura de una reseña. Por eso las biografías son imperfectas, reductoras y hasta dudosas. Confío más en el íntimo valor de los recuerdos. Por eso no me voy a referir a su infancia, ni a su debut en el Circo Price. Algunos dicen que con quince años se incorporó a la Compañía de Pilar López –forjadora de figuras como José Greco y Manolo Vargas– y allí fue primer bailarín. Dicen que en 1964 forma su propia compañía y que desde 1978 hasta 1980 dirigió el Ballet Nacional Español. Por hablar, hasta señalan un vigor perfeccionista incompatible con la responsabilidad asignada. Después se une a Cristina Hoyos, filma con el director Carlos Saura *Bodas de sangre* y... Caramba, nació el 16 de noviembre de 1936 y ya estoy en 1981. Cuarenta y cinco años en menos de un párrafo. No confío.

Sí estoy completamente seguro de que Gades es el mejor continuador de la obra de Vicente Escudero (1892-1980), quien trabajó toda su vida por restituirle al flamenco la pureza. Este legado acompañó la trayectoria artística de Gades. Sin hacer concesiones llevó el flamenco a los más encumbrados escenarios del mundo entero, que aceptó este como arte mayor. O de otra manera: Escudero se retira en 1961 para que Gades continuara, renovara y llevara a planos cimeros la dignidad del flamenco. Los artistas escénicos admiramos en Gades su estrecha relación con los artistas cubanos y por extensión con el pueblo, que supo gratificar altruismo no ya con amistad, sino con cariño.

Por eso jerarquizo los recuerdos. ¿Podrán olvidar los bailarines de la entonces Danza Nacional de Cuba la gira europea del año 1977? Uno de los momentos culminantes fue la actuación en el municipio costero español de Denia. Allí el mismísimo Gades presentó la compañía al público y después departió con los bailarines, los invitó a su casa y les preparó un banquete. Este gesto se repitió otras veces y también con otras compañías. ¿Podrán olvidar los bailarines el gusto especial de Gades por la rumba, su manera de bailar columbia, las anécdotas cuajadas por su colaboración

con el Ballet Nacional de Cuba, su irrevocable decisión comunista, su manera de reír? Su manera de beber, de gozar, en fin, de vivir. Y es que trato, pero no puedo separar al hombre mortal del artista y revolucionario eterno.

Recuerdo el momento en que Fidel le imponía la Orden José Martí. En un instante pasaron por mi mente imágenes del bailarín fuerte y vigoroso que contrastaban con aquel cuerpo deteriorado por la enfermedad. Cuando ya me iba a afligir, Antonio Gades habló para agradecer el gesto. Entonces percibí la misma fuerza interior que aparecía cuando bailaba. Supe de ese modo que tanto aliento vital no podía morir, sino que se repartiría en los recuerdos. Porque es el amor de todos los artistas escénicos y del pueblo cubano lo que no permite que Antonio Gades haya muerto. Entonces no debemos asombrarnos de que a cada rato esté su risa, su firmeza y su infinita solidaridad junto a nosotros. (Vladimir Peraza Daumont)

Una apertura a premiar

Nunca como ahora el teatro para niños y de títeres está más estimado en Cuba, quizás porque tuvo que agenciarse su valía. A finales del siglo xx se produce un reacomodo para una madurez consciente del movimiento teatral en esta especialidad, dígame mayor complejidad y utilización de técnicas, reafirmación artística, convivencia generacional, historia recuperada y una enseñanza en la búsqueda de un cauce.

El exponente más auténtico de esa enseñanza por estos tiempos es el Diplomado de Teatro para Niños y de Títeres del Instituto Superior de Arte, que el pasado julio culminó su quinta graduación. Compendio de seis asignaturas, a su vez posgrado que abarcan todo un curso escolar con diez encuentros y contiene: Historia y Teoría del Teatro para Niños y de Títeres, Narración Oral Escénica, Actuación con Títeres, Actuación, Lectura y Análisis de la Dramaturgia, y en las dos primeras ediciones Psicología Infantil que fue sustituida a partir del tercer diplomado por Literatura Infantil. Iniciativa «diferente» que surge como consecuencia lógica de un devenir histórico, bajo la coordinación de Freddy Artiles.

Lo que se iniciara en los sesenta con los esfuerzos fundacionales de Nora Badía junto a los Camejo y Pepe Carril, lo continuaría la Escuela de Buena Esperanza que permitió el desenvolvimiento de los años setenta. El Plan del Desarrollo del Teatro para la Infancia y la Juventud, comúnmente recordada como la Escuela del Parque Lenin, porque allí funcionó del

79 al 82, se ocupó sólo de compañías ya establecidas. En el ISA, Mayra Navarro y Freddy Artiles lograrían apenas un seminario de un semestre del 81 al 86. Posteriormente en el propio Instituto se hizo un posgrado impartido en La Habana en 1987 y en Matanzas al año siguiente.

Mucho se ha hablado de la década del ochenta, prolifera dentro del teatro cubano, incluyendo brillantes ejemplos en el teatro para niños y de títeres. Fue una etapa de tanteos y hasta de confusión en el quehacer que nos ocupa. Mucho tuvo que ver la ausencia de un basamento teórico y práctico de una especialidad compleja y aún por conocer a profundidad y plenitud. Porque allí donde estaba el títere impuesto, estaba también el trabajo del actor sin fundamento ofreciendo un resultado estéril. La subvaloración y la falta de información hicieron que se suprimiera el Festival Nacional de Teatro para Niños a partir de 1990. Sin embargo, la pujanza de los creadores y la importancia de sus espectáculos colocaron inexorablemente su presencia en el Festival Nacional de Teatro de Camagüey, sólo en un intervalo de tres años.

El teatro para niños y de títeres cubano se superó en propuestas artísticas y encuentros, en su mayoría con espacios de reflexión y talleres de enseñanza.

Así, bajo una exigencia común, Freddy Artiles, nuevamente junto a las autoridades del ISA, hace aparecer en 1999 el Diplomado, con la presencia de figuras ya necesaria en la vida teatral como Ignacio Gutiérrez, Mayra Navarro, Armando Morales, Rubén Darío Salazar, el propio Artiles y Alicia Abascal, como contribución de la intelectualidad literaria para niños. Nace el Diplomado como espacio profesional de conocimiento y orientación, de búsqueda de horizontes de continuidad y hasta de descubrimiento para muchos. Composición diversa y multigeneracional, apertura a premiar por la universidad de las artes en Cuba.

Entre los noventa y dos alumnos graduados en este quinquenio se hallan críticos, asesores teatrales, actores, atrezzoistas, instructores de arte y promotores culturales. Es definitivamente una oferta «diferente» porque por primera vez se da cabida a esos otros teatristas que como los instructores y promotores trabajan directamente en la comunidad. (Blanca Felipe Rivero)

Noticias desde Ecuador

El día 29 de julio fue estrenado en el Teatro del Centro de Arte de la Sociedad Femenina de Cultura, el espectáculo *Humor de Chéjov en un acto*, por el grupo TEG + TEG, bajo la dirección del teatrista cubano Bernardo Menéndez. En dicha

ocasión, Menéndez, junto a los actores Marina Salvarezza y Virgilio Valero, fueron condecorados por el Congreso Nacional de Ecuador, dadas sus trayectorias artísticas y los aportes hechos a la cultura ecuatoriana. En Cuba se han podido ver en años recientes las puestas *Yepeto* y *La lección*, de este colectivo.

Tercera Bial de Teatro en la Montaña

Entre el 4 de julio y el 14 de agosto, a lo largo de más de cuarenta días, se desarrolló en el Escambray cienfueguero la Tercera Bial de Teatro en la Montaña, proyecto que con el apoyo de la Dirección de Cultura de Cumanayagua, desde el año 2000 significa una de las empresas artísticas más genuinas y aglutinadoras del panorama cultural de la Isla. Liderada por Teatro de los Elementos, y especialmente concebida y diseñada por el director de este colectivo, José Oriol González, la Bial lleva a intrincadas comunidades propuestas teatrales relevantes.

Si otros años experiencias de teatro callejero han colmado el verano de los pobladores de la región, el nuevo esquema del evento permite el contacto con grupos de renombre, como fue el caso en esta edición del Teatro Nacional de Guíñol (Armando Morales dirige *La Caperucita Roja*) e Icarón Teatro (Miriam Muñoz con *Edith*, *Cordolucura*, *La ventana tejida* y *Condenados*). Es un lujo verdadero que artistas de la talla de Morales o Muñoz se acerquen a zonas de difícil acceso y convoquen con sus puestas en escena y con la plática a los habitantes de las comunidades.

Es de destacar la presencia del colectivo español Viento Sur Teatro, dirigido por Maite Lozano y Jorge Cuadrelli, con las obras *Chejovianas* y *En la puta calle*.

Asimismo los profesores Corina Mestre y Eduardo Eimil, del Instituto Superior de Arte, capitanearon la experiencia de dos funciones diarias durante quince días en múltiples asentamientos de montaña, junto a un grupo de estudiantes: Yanay Penalba, Jorge E. Caballero, Gleibis Conde, Yaité Ruiz, Yádira González, Léster Noguel, Iván Infante y Minerva Romero. Las puestas: *¿Quién se robó la gallina?*, versión de Minerva Romero sobre un texto

brasileño, y *La Caperucita*, libreto de Eduardo Eimil a partir de relatos tradicionales. Para los estudiantes, todos con el tercer año de la Licenciatura en Actuación concluido, fue una experiencia novedosa, al tener que asumir el teatro ante condiciones precarias de transportación y representación, pero sobre todo en el riquísimo diálogo humano con los habitantes del macizo montañoso. Múltiples fueron las señales de cariño y agradecimiento que los pobladores entregaron a los artistas, con escasos recursos pero con sinceridad. Ahí, en el almuerzo que nos brindaron o en la invitación a bañarnos en la cascada, estuvo el mejor pago al trabajo artístico.

Las localidades visitadas: Barajagua, Cabagán, Cimarrones, Codicia, Crucecita, Dolores, El Abra de Castellón, El Mamey, El Naranjo, El Nicho, El Túnel, Hoyo de Padilla, La Caleta, La Parra, Los Cocos, Minas, Río Chiquito, Sabanita, San Antonio, San José, San Narciso, Seibabo, Sopapo y Vista Alegre. Hubo funciones asimismo en el Palacio de Pioneros y en la Casa de Cultura de Cumanayagua. (AGM)

Un poco de sábados y duendes...

Desde hace dos años se ha convertido en certeza un hecho. Con confianza puedes caminar por Obispo hasta la Plaza de Armas, deleitarte con el paisaje antiguo y, en un recinto ubicado en una de sus esquinas, ver una función de teatro de títeres. Esto ocurre todo el año, pero en el verano su asiduidad se intensifica porque en esta fecha se celebra la temporada teatral También los Sábados tienen Duendes. Las pasadas vacaciones llegó a su tercera edición con un sinnúmero de actividades que superaron, en mucho, a las anteriores. El proyecto Escena Abierta, dirigido por Javier Pérez —organizador a su vez de este evento— festejaba su primera década de creado.

La temporada, que duró desde el 10 de julio hasta el 28 de agosto, no se limitó como otras veces a ofrecer funciones los fines de semanas en la Sala Colibrí del Museo Nacional de Ciencias Naturales ni a los concursos de pinturas y confección de títeres para niños. Esta vez los espectáculos no se redujeron exclusivamente al espacio de la sala, el evento adquirió un carácter comunitario que se concretó en las veinticuatro funciones realizadas en barrios de La Habana Vieja y Centro Habana.

También se sumaron grupos de otras provincias y países. El Guíñol de Santa Clara presentó *Historias de perros y otros cuentos* y Retablo de Cienfuegos, dirigido por Panait Villavilla, cautivó con *Si yo te contara*. Por su parte Guíñoleros de la UAS que dirige Fernando Mejías, quien a su vez publica

una importante revista titiritera, *Arriba las manos*, y el grupo Geyma, con Gelos Giles y Martín Spinoza al mando, llegaron desde la república azteca.

Geyma presentó *El gallo Kiriko*, montaje que tiene su origen en el popular cuento «El gallo de boda», quien en la búsqueda de su objetivo engendra un montón de actitudes agresivas en todos los personajes de la historia. La versión que nos ofreció Geyma no se confabula con el presuntuoso gallo como sí sucede en el cuento original, sino que hace del sátrapa el blanco de agresiones merecidas por devorar a un simpático gusanito con el que todos se identifican de inmediato. En la versión, las actitudes sumisas de los personajes son sustituidas por hábiles intercambios que se particularizan de una manera exacta, y aunque conserva la misma secuencia de personajes antagonicos, quien termina agredido en esta versión es el Gallo, representante de la pequeña burguesía mexicana, en la que se ridiculizan las posturas más superficiales.

El gallo Kiriko no pasó inadvertido, definitivamente, y esto lo patentizan unos cuantos dibujos del concurso de pintura «La naturaleza en mis manos», que reflejaban escenas de este espectáculo como inspiración temática. En mi opinión, el mejor premio que pueda desear quien trabaja para los niños.

La tercera edición convocó nuevamente al concurso de dramaturgia titiritera cuyo jurado, presidido por Freddy Artiles, decidió otorgar el Gran Premio a la obra *Una aventura en Pueblo Chiflado* de Maikel Chávez y una mención a Roberto Figueredo (Kiko) con *La noche más oscura del mundo*.

Para festejar el décimo aniversario del colectivo anfitrión, un grupo de amigos de la compañía Juglaresca Habana protagonizaron un concierto de música para niños. Estuvieron presentes Elio Noa, Kiko y Ederlis, Luciana Suárez y Javier Pérez. Y aunque eran días de lluvia, un sol espléndido cortejó esta mañana de muñecos y canciones infantiles.

Escena Abierta, que hace extensivo su aniversario a todo el año, ha decidido cerrarlo con el estreno de su última producción: *Doctor Pega-Pega*, farsa de cachiporra que seguramente divertirá a un público de todas las edades. (Étienne)



FOTO: EDUARDO EIMIL



Una lluvia de cuates empapa las calles habaneras

El IV Festival de Teatro Comunitario Lo que trae La Marea logró llevar, en sólo siete días, cincuenta funciones a los barrios de Marianao. ¡No hay quien detenga esta epidemia de teatro para niños en las calles!

En la ediciones anteriores el festival había contado con la participación de uno o dos grupos extranjeros y los fieles colaboradores de la Compañía Juglaresca Habana, pero esta vez los grupos Comino, Delta Teatro, Guiñoleros de la UAS, La Cucaracha y Geyma, de México, La Cigarra, de Bolivia, Brujerías de Papel, desde Italia, se sumaron en estampida a las fiestas callejeras.

El grupo Geyma, integrado por Martín Spinoso y Gelos Giles, junto a su diseñador y aprendiz Jesús (Chui), presentó dos espectáculos que si bien resultan familiares títulos para el público cubano, sorprendían por su frescura en las representaciones.

Chimpete, chímpata, una versión bien particular del texto homónimo de Villafañe es, de los dos, el espectáculo que muestra una mayor madurez del grupo, por el acabado de su dramaturgia, por la identificación precisa de lo puramente mexicano –sin caer en chovinismos ni regionalismos excesivos– y por la caracterización de los personajes. En este montaje se han unido muy buenas fórmulas que arrojan sus correspondientes resultados. En la versión de Geyma el juego implica un objetivo más real, los personajes están muy bien definidos y el público puede identificarse mejor con unos u otros. En el espectáculo vemos una situación repetida pero no redundante que propicia un cierre coherente en la obra.

Para los que conocemos *La República del Caballo Muerto* de Armando Morales, ver esta otra República que nos mostró Fernando Mejías, director de Guiñoleros de la UAS, es un voto de confianza por los buenos textos. Cuando una obra aborda temas clásicos puede ser perennemente vital y contemporánea. *La República...* de Mejías nos confirma que la pluralidad individualiza al hombre y es necesaria para este, que las lecturas de un mismo texto pueden ser antinómicas y provechosas y que el artista actúa, incluso per se, como «vitrina espontánea» de su propia cultura. En esta ocasión el texto, sin aspiraciones puramente nacionalistas, nos descubre tipos autóctonos de la tierra azteca, ¿o debería decir estereotipos? La violencia matrimonial, el homosexualismo reprimido, la represión misma, la ambición y la necesidad de poder, son puntos que defiende la representación que hace el titiritero del texto de Roberto Espina.

Alejandro López, director de Delta Teatro, volvió a deleitarnos con su teatro de sombras. Esta vez con una función «elitista», para un único espectador ante una caja oscura en la que el sketch adquiere toda la frescura que la sencillez y concreción de la situación pueden ofrecer. El espectador se vuelve un figón irremediable al que acompaña una situación de novedad anacrónica, al sentir que asistimos a la génesis de una representación cinematográfica.

De tres años atrás, recuerdo aquella historia de dominaciones y conquistas que a través de la música y con siluetas estilizadas hasta lo sicodélico, era perfectamente asumida por el espectador. Otrora Matanzas, ahora Marianao. Las figuras de Ale nos recuerdan la esencia de un teatro de muñecos y sombras, capaz de revelar acontecimientos desde un arte que aboga por la esencia, por lo depurado, por la imagen y la acción, por lo puramente titeril.

Probablemente existan detractores que digan que el teatro de títeres en México no tiene la grandiosidad de los tiempos de los Aranda, ni la pedagogía de los años de Lago, pero los grupos asistentes a la IV edición de Lo que trae La Marea, fueron una clara muestra de que en el hermano país latinoamericano existe un movimiento fortalecido donde la diversidad impera, aunque siempre salvando una única estética: que el teatro sea una fuente de recreación y educación para todos los niños. (Yudd Favier)

Circo de palabras

De pronto el lunetario queda a oscuras y el escenario comienza a iluminarse suavemente, por entre el público, vestida de negro, avanza hacia el proscenio la señora de los cuentos.

«Pues, señor, este era un circo, un circo como otro cualquiera...» Y tengo que decir que no es verdad. El circo del Proyecto Narrarte, que dirige la

merengue, y gestos cuya duración es imposible de definir, ora mariposas sobre flores silvestres, ora viento encantador y sugerente.

El texto elegido por la Navarro, quien también versiona y dirige la propuesta escénica, fue Premio de Literatura Preescolar en el concurso La Edad de Oro de 1986. Su autor, el escritor, investigador y periodista Antonio Orlando Rodríguez, nacido en Ciego de Ávila en 1956, es uno de nuestros más prolíficos creadores literarios para niños y adultos, galardonado en múltiples concursos nacionales e internacionales. A él le agradecen narradora y público tan bellas imágenes, a la narradora deben agradecerle público y autor, el disfrute de las letras elevadas a un plano artístico, sin necesidad de los recursos materiales que hubieran exigido un montaje teatral cuya esencia se halla en el mundo de las variedades circenses. La historia comienza a suceder entre los niños con la imprescindible gracia de los cuenteros populares, pero la artista la va transformando en espectáculo con la magia de su voz y su espontaneidad, como si nos contara pasajes vívidos o inventados por ella misma. Su fantasía no tiene límite en la palabra, al contrario, se sirve de ella para provocar emociones, placer intenso, diversión sin final. Cuando reitera, lo hace para enriquecer momentos de lirismo o situaciones desconcertantes, alejadas de la realidad cotidiana. El lenguaje literario se flexibiliza en su decir, se transforma en algo coloquial. Lo que nos llega es una síntesis de los avatares del inaudito circo, hecho en claras de huevo, a causa del estropeo de la carpa de lona, ante la inclemencia de tanta lluvia y sol por los caminos.

Para presentar los diferentes personajes, la cuentera echa mano a las adivinanzas, tan gustadas por el público infantil, así van apareciendo los monos, el Payaso, el Mago, el Equilibrista, el Domador de Leones, el Trapecista y un Elefante. Todos visualizan en los ojos de la narradora, que nos mira directamente produciendo el hechizo. Luego imita las voces de los cirqueros con gracia y



profesora y narradora oral escénica Mayra Navarro, no es como otro cualquiera, pues está construido con palabras y gestos. Palabras ligeras, que se columpian en lo alto de una carpa de

viajó a Francia para estudiar teatro de títeres en l'École Supérieure Nationale des Arts de la Marionnette de Charleville-Mézières, y luego en la

maestría y lleva la acción a un desarrollo progresivo, como si las anécdotas se produjeran allí mismo, en el maravilloso instante de contar.

Si algún peligro acecha a una mujer sola en escena, sin más recursos que su voz, el cuerpo y la memoria, es la posibilidad de que aparezca el estereotipo, la estridencia o la arrogancia al dominar el espacio que ocupa; pero Mayra sabe hacerlo todo sin afectación. Utiliza las onomatopeyas, canta y se mueve como si fuera lo más natural de la vida. Y es que de 1962 a 1984 narró para los niños exclusivamente y le conoce a ese arte todos sus secretos, aunque a veces descubra poderes nuevos, fórmulas inéditas en el contacto con el público adulto, donde también señorea hoy con su expresión.

Francisco Garzón Céspedes, fundador del Movimiento Iberoamericano de Narración Oral Escénica, refiriéndose a ella ha dicho que es la mujer que mejor narra oralmente en los escenarios del mundo; yo añadiría, ante este circo de palabras, inspirado en la narración literaria de Antonio Orlando Rodríguez, que es la mujer que cuenta como necesidad y no como lujo. Al recrearnos el pasaje del trapeceista que se columpia sonriente, mientras oye los cuentos de la Luna, uno intuye que la Luna pudiera ser la propia Mayra, con la voz salpicada de estrellas, el alma color plata llena de verbos y dicharachos siderales, y sus manos dos cometas, que dicen «pues, señor, este era un circo, un circo como otro cualquiera...» (Ruben Darío Salazar)

Caza de sombras

La propuesta de Rubén Darío Salazar era tentadora. Un grupo de artistas, esencialmente titiriteros, nos reuniríamos tres días en Matanzas para redescubrir, junto a una joven profesora cubana radicada en Europa, los terrenos de un teatro para nosotros casi desconocido. De varias provincias acudirían al taller «Caza de sombras», entre el 4 y el 6 de octubre, artistas con inquietudes diversas, seleccionados por el director de Teatro de Las Estaciones con el fin de crear un espacio de intercambio, pero sobre todo, de adentrarnos en un ámbito generalmente referido o alejado de nuestra realidad, utilizado superficialmente o desterrado, por ignorancia, de nuestras producciones escénicas.

La profesora, Yanisbel Victoria Martínez Xiqués (La Habana, 1975), comenzó a hacer teatro en 1993, cuando estudió dirección en el Instituto Superior de Arte de La Habana y luego trabajó con diferentes compañías teatrales en Cuba (Teatro de Las Estaciones, Papalote, Pálpito). En 1999



Martínez Xiqués en Cuba y el extranjero

Sorbonne Nouvelle, París (Institut d'Études Théâtrales). Ha trabajado con varias compañías internacionales como Turak Théâtre (Francia), Kilkis Puppet Company (Grecia) y Thang Long Water Puppet Theatre (Vietnam). Actualmente vive y trabaja entre Salamanca y París. En la ciudad castellana dirige su propio grupo, Alánimo Teatro.

Las sesiones, en las mañanas, las tardes y las noches, como si estuviese prohibido perder un minuto, se desarrollaron en la sala Milanés, sede de El Mirón Cubano, y en la Galería-Estudio El Retablo.

Primeramente la profesora ofreció un panorama histórico del concepto de la sombra en el teatro, así como reflexiones desde la filosofía y la lingüística con respecto a la procedencia latina del término *sombra*. «Leonardo Da Vinci ofrece vínculos entre la sombra y la perspectiva». Se comenta a propósito de elementos naturales que incluyen la sombra y de frases que se semantizan a partir de la incorporación del vocablo: hacer sombra, pasar como una sombra... Yanisbel recalca la importancia de *trabajar lo oscuro*. Dos cuadernos de Junishiro Tanizaki son mencionados: *Hay quien prefiere las ortigas* y *Elogio de la sombra*.

La caverna de Platón podría funcionar como un primer retablo potencial. La pintura ha hecho magia con la sombra desde las manos de Durero, Murillo, Goya, De Chirico, Duchamp, Picasso... Presencia de la sombra en el cine (Lot Reinigier) y en el teatro (Craig, Artaud). Y la mención de Luc Amoros, Michael Mechke, Fabricio Montecchi, Le Chat Noir, o el comentario de las particularidades de este arte en Cambodia y Tailandia. Descripción de un espacio posible y habitual: pantalla rectangular, titiritero detrás, siluetas en cuero y personajes arquetípicos, o bien siluetas, figuraciones bastante naturalistas y juego tridimensional.

Un error común generaliza el término *sombra chinesca*. La profesora afirma que no se debe a China el nacimiento absoluto de esta tradición.

Jugamos en la oscuridad. Se enciende una linterna que enfoca, desde diversos ángulos, zonas de los cuerpos. Primero la luz sobre el cuerpo, en medio del oscuro total. Luego la proyección de la luz en una pantalla gigante, y el cuerpo humano interpuesto. Ideas repentinas que nacen como fabulillas, embrión dramático para ejecutar un ejercicio de relación entre dos sombras. Se explora sobre la escena con formaciones grupales, con animadores visibles u ocultos.

La sombra ofrece diferentes calidades en relación con el filamento de la lámpara en cuestión. La profesora muestra diversos tipos de bombillos y transformadores, así como una serie de útiles (placas de policarbonato, pinceles, pinturas) con los cuales serán confeccionados los títeres.

Toda una mañana es dedicada a la confección de los muñecos. Alguien se arriesga y crea articulaciones. El acrílico empieza a teñirse y las manos a moverse, o el hermoso pez que construyera Zenén Calero gana colorido y belleza ante mis ojos. La profesora sugiere núcleos a partir de las similitudes de los títeres. Los ejercicios finales se desarrollarán por la tarde. Allí habitará, más que la virtud, el regocijo de haber conocido, al menos tímidamente, una técnica inquietante.

Participaron de esta experiencia Zenén Calero, Arneldy Cejas, Norge Espinosa, Orlando Fernández, Ederlis y Kiko Figueredo, Luis Miguel Gerabelt, Juan Carlos González, Abel González Melo, Farah Madrigal, Freddy Maragotto, William Martínez, Christian Medina, Héctor Rodríguez, Rubén Darío Salazar, Migdalia Seguí y Panait Villalvilla, junto a la profesora y un fantasma (nada sombrío) que siempre nos rondó. (AGM)

Seis veces danzan dos

Entre el 30 de septiembre y el 3 de octubre de este 2004 se desarrolló en Matanzas la sexta edición del Concurso

Nacional de Coreografía Danzan Dos, auspiciado por la Compañía Espiral y el CPAE. Es cosa de sorprenderse, pero ha corrido ya una década desde que la primera convocatoria de esta cita se abrió en la escena del Teatro Sauto, sede habitual de sus sesiones. Animado por Lilian Padrón, el concurso nació en los rigores del Período Especial como una alternativa de encuentro y defensa de los espacios danzarios, apostó por el dúo como una fórmula crecida hacia otras propuestas, reorganizando la herencia de lo que en la historia misma de la danza ha sido la unión de dos cuerpos sobre las tablas. Las más relevantes agrupaciones del país han transitado por este espacio y han ganado los premios centrales de interpretación y coreografía, testimonio firme de cómo este arte persiste en su vocación de no perder un público ni la validez de su presencia.

manejo de sus elementos de lectura, a fin de no quedar como ejercicio ilegible desde la platea, mera cuestión de forma que no enlaza sus conceptos con la imprescindible claridad. De ello sufrió gran parte del concurso, así como de abordajes francamente ingenuos, en algunos casos, a temas álgidos como el homosexualismo, tan frecuente en la muestra como poco tratado con la debida capacidad de sugerencia. La pieza de Danza del Alma, *Danzan dos peces luna*, por ejemplo, tomaba como punto de partida la figura de Lorca, ralentizando el ejercicio coreográfico hasta llevarlo a un punto donde, a ratos, la pantomima parecía triunfar sobre la danza. Valga como nuevo

mayor atractivo en las noches de concurso, combinadas con los aportes de distintos invitados, entre ellos, Danza Teatro del Caribe.

De la muestra quiero recordar la presencia de Codanza, que ha sabido mantener en activo los dúos con los cuales ha ganado varios lauros en este mismo concurso, especialmente *Reflejo*, *Eva y él* y *Pasajera la lluvia*. DCC ofreció *Carmen*, versión de Kenneth Kvamström, en una función que sirvió de marco idóneo para homenajear los cuarenta y cinco años de esta agrupación. Ya en la competencia, destacó el valor de teatralidad que procuran los camagüeyanos de En Dedans, sorprendió el gozoso desparpajo de Índigo, el uso del humor en la pieza de Jorge Alcolea traída por Retazos, o se agradeció desde el público la delicada estela de nostalgia que *Sólo dos*, coreografía de Rafael Olivera, brindó sobre la voz de Billie Holiday. El jurado subrayó algunos de estos valores con menciones, otorgando el premio de coreografía a los anfitriones de Danza Espiral, por *La sombra de los otros*, firmada por Lilian Padrón, quien entregó además un premio excepcional a la ya mencionada coreografía de Danza del Alma. El lauro a la mejor interpretación masculina fue para el guantanamero Osiris Sauterán, por su desempeño en *Lorca, un último poema*, pese a que la coreografía de Alfredo Velásquez no clasificó entre los cinco finalistas que llegaron a la última ronda. Lamentablemente, el premio a la mejor bailarina quedó desierto, en una cita donde no faltaron presencias femeninas de actuación convincente. Así son los concursos.

Danzan Dos es un evento defendido por aquellos que más lo necesitan: los propios integrantes de las compañías del ballet, que cada dos años miran hacia Matanzas en busca de un punto de encuentro y conciliación. Quizás sea ya imprescindible que los aspirantes a concurso pasen por una primera comisión que seleccione un determinado número de piezas a partir de un concepto estable de calidad, o que la propia Lilian Padrón pueda no dividirse tanto entre sus labores de anfitriona, coreógrafa y productora de la cita, amparada en un equipo de responsabilidades cada vez más precisas. Al tesón de esta mujer debemos los amantes de la danza otra posibilidad de afirmaciones; a los organizadores de la muestra, el aliento que resulta imprescindible para defender determinados espacios. La séptima edición del Danzan Dos está prácticamente aquí. Desde ahora vale pensar en ella como una puerta abierta ante la cual nos encontraremos el público y los creadores: dúo imprescindible, pareja unida en el aplauso que merece, siempre, el esfuerzo que nos encanta y emociona. (Norge Espinosa Mendoza)

Imágenes del Danzan Dos



FOTOS: XAVIER CARVAJAL

Esta vez concursaron diecinueve coreografías de casi todo el país. El jurado central estuvo compuesto por el maestro Ramiro Guerra, y las primeras bailarinas Clara Luz Rodríguez y Dulce María Vale. Codanza, Danza Libre, Danza Contemporánea de Cuba, Danza del Alma, Danza Corpus, En Dedans, Índigo, Grupo de Experimentación de la Danza y el Espectáculo de Santiago Alfonso, Danza Teatro Retazos, Danza Fragmentada, entre otros invitados, ofrecieron sus piezas para las tres noches centrales, mostrando un abanico de estéticas que, diferencias aparte, dejaron ver logros y lagunas recurrentes en nuestro quehacer danzario.

Los deslices dramaturgicos siguen siendo el talón de Aquiles de gran parte de lo presentado. La noche inaugural, concebida como un performance que movilizó al público, actores y bailarines desde la fachada misma del Sauto, demostró exceso de entusiasmo y falta de una cabal organización, al no conseguir una mezcla adecuada de todos los elementos dispares que la integraban. Se habla de una dramaturgia que no se exige a sí misma, por fuerza, una naturaleza aristotélica, una diégesis al uso, una voluntad que eluda la abstracción. Pero que no debe descuidar la precisión en el

matiz de la compañía, si bien se echó de menos aquí el balance entre delicadeza y fisicalidad que otras piezas de Ernesto Alejo han hecho visible, acaso como búsqueda que no tarde en cristalizar.

No se crea que el evento esté alejado de estas preocupaciones. El encuentro teórico acogió, desde la proyección de *La bella durmiente del bosque* en versión de Mats Ek, hasta los polémicos abordajes que Mariá del Carmen Mena, Mercedes Borges Bartutis y Noel Bonilla Chongo abrieron sobre la formación del bailarín, la presencia en la memoria de una compañía esencial: el Ballet Teatro de La Habana, y las nociones de *El cuerpo en juego*, que desataron reflexiones no siempre maduras pero sí candentes entre los bailarines y coreógrafos que acudieron a esas tardes de diálogo. Acercar la práctica y la crítica es una necesidad urgente del mundo danzario cubano, a fin de no extraviar lo ganado sobre las tablas en pretensiones no justificadas más allá de lo que ya sabemos conquistado.

El maestro chileno Bernardo Orellana mantuvo durante dos mañanas un breve taller sobre técnica *Leeder*, mostrando elementos de técnica de piso, no muy popularizada entre nosotros. Su aporte, lamentablemente ajustado a un tiempo muy reducido, resultó útil como mirada que se amplía hacia nuevas provocaciones que ojalá sus alumnos no tarden en aprovechar. Ello complementó las jornadas que, por supuesto, tuvieron su

La profesionalidad en la afición: Unicornio 2004

La más reciente entrega del festival Unicornio invita al balance crítico, por tratarse de la séptima edición de un evento bienal, el más representativo de los artistas aficionados al teatro en Ciudad de La Habana, durante los últimos quince años. No obstante, prefiero enfatizar la recuperación del movimiento mismo de aficionados que esta edición evidencia.

Entre las particularidades del Unicornio 2004 sobresale la sumatoria de esfuerzos pedagógicos, porque a la extensa labor de un grupo de instructores de teatro capitalinos, se incorporan los resultados de una veintena de nuevos técnicos, egresados de un reciente plan de titulación, que ha beneficiado a la mayoría de las casas de cultura municipales. Juventud y experiencia, dicotomía tan difícil de conciliar, se muestra así en un proceso de continuidad, no sólo deudor del programa académico; también se advierte como resultante mancomunada de quienes ahora pueden ver a sus ex alumnos convertidos en colegas.

La participación de quince colectivos en jornadas del 5 al 10 del pasado octubre, permitió apreciar las puestas que, en su diversidad, hacen reconocible un pujante motor de la creatividad, caracterizado por la voluntad renovadora para la atención a sectores distintivos de la urbanidad capitalina: estudiantes de todos los niveles, trabajadores, militares y hasta la población penal que va encontrando en el teatro una pauta reeducativa.

Quiénes contamos con sostenidos vínculos o acciones metodológicas en torno a las funciones del instructor de arte, sabemos delimitar los aciertos y las insuficiencias de tan compleja labor, a veces incomprendida o distorsionada. Y ello ayuda a afirmar que nos encontramos en uno de los buenos momentos para potenciar aficiones en la capital, con el objetivo de expandir horizontes espirituales.

Logros como la *reactualización* de clásicos de Antón Chéjov (*El oso*, *Petición de mano*), presentes por más de cuatro décadas en los repertorios de nuestros aficionados, manifiestan claramente la confluencia entre lo convencional y la renovación, que este Unicornio ha sabido ofrecer. Las huellas en el tiempo del Teatro Universitario, emblema habanero del Movimiento desde su aparición, se ratifican con la dirección de Miguel Montesco en el grupo Molière de la Facultad de Derecho o alcanzan una simbiosis muy alentadora al brindar la simpática parodia *La caperucita amarilla*

de Ana María Paredes, esta vez conducida por quien otrora fuera uno de sus alumnos aventajados, el joven Raimel Moleiro.

La dramaturgia cubana tuvo una presencia en el evento, a partir de la autoría capital de Virgilio Piñera, con *Pompas de jabón* por el grupo La Pirámide, y en *Siempre se olvida algo* a cargo de Aire Frío, bajo la dirección de César Montero, colectivo homenajeado en este festival por el décimo aniversario de su fundación, trayectoria que acaba de otorgarle la categoría de grupo provincial. La puesta de *La repetición*, texto poco conocido de Antón Arrufat, alcanzó muy digna factura con el grupo Vagos Rumores.

Además lució su cubanía *La moira* de Juan Bautista Pujols, rescatada del olvido en las puestas de Teatro X y el decano Olga Alonso, dirigidas por Jorge Alberto González y Humberto Rodríguez, respectivamente. Adaptaciones de textos narrativos: *Juan Candela* de nuestro cuentero mayor, Onelio, y el relato de Yoss *Condición terminal*, se añadieron al panorama del patio.

Anotación aparte en estos predios nacionales merece *Escaleras firmes al cielo*, puesta en la que Ernesto Cancio no sólo destaca como instructor del grupo La Barca, sino también en condición de promotor dramaturgo, para uno de los momentos más brillantes del festival.

Tan nutrida representación cubana –agregaría yo que habanera–, sin embargo, padeció el reciente miedo al populismo, al obviar un necesario camino de lo particular a los valores universales, donde la genuina estocada popular juega un importante papel. Considero al respecto que el primer alerta ante esta notable ausencia creativa, deben marcarlo los recintos académicos, dotando a los pinos nuevos de la conceptualización precisa en cuanto a la valía de este teatro, apenas con frutos extensores o reproductores de la cosecha de Brene, Quintero, Hernández Espinosa, por sólo citar algunos nombres. En lo que respecta a los instructores de arte, cabe la responsabilidad de que sus públicos se vean representados en los repertorios seleccionados, lo cual no implica concesiones estéticas, sino, por el contrario, acercar a la comunidad a una manifestación de gran arraigo.

Más que el gusto de haber adobado esta crónica o el de constatar no pocos éxitos en un evento muy querido dentro de la vida teatral capitalina, la séptima edición del Unicornio me proporciona otra satisfacción mayor: la de saber a centenares de jóvenes en toda la ciudad divirtiéndose y divirtiendo a otros cientos, con un quehacer enriquecedor, capaz de dejar esos lazos de afecto aportados por

la sensibilidad artística compartida, aunque luego unos elijan las profesiones de médico o abogado, otros las diligencias cibernéticas o la gastronomía, sin dejar de ser por ello el artista que cada cual lleva dentro. (Pedro Pérez Rivero)

Gentes de la danza

El mundo de la danza tiene múltiples perfiles. El más conocido es el del bailarín durante la representación, conmovedor y fugaz, único e irrepitable, aplaudido con fervor por los espectadores. Sin embargo, pocos saben del esfuerzo realizado para llegar a ese instante, de las horas de ensayo repitiendo el mismo movimiento una y otra vez, del rigor de las clases y el entrenamiento físico. De esos últimos momentos, llenos de expectativas y de dudas, la artista Nata Priskhalava quiere dejar su testimonio de espectadora atenta y sensible.

La fotógrafa, deslumbrada por el trabajo de Danza Contemporánea de Cuba, atraviesa la geografía europea para asistir a una función en Sevilla, en el 2003. El programa anunciaba *Trastornados, El riesgo del placer, Omawe, Y sin embargo...*, y *Follá*. Dada su cercanía a la agrupación, ella puede inmiscuirse en su intimidad, la cual se le revela tan fecunda como las coreografías interpretadas y es así como, cámara en mano, Nata recoge gestos, vivencias, sensaciones de los bailarines preparándose para entregarse al público, creando sobre el espacio una obra de arte, efímera e intensa, guardada para la posteridad gracias a esta exposición.

La autora ha titulado la muestra «Gentes». Pues sí, son gentes, pero no gentes comunes y corrientes. Son bailarines afinando su instrumento –sus propios cuerpos–, armonizando con sus compañeros, conscientes de la responsabilidad asumida ante el público y ante la herencia acumulada. Gentes jóvenes, formadas con rigor. Cada foto refleja las impresiones acumuladas: Miguel apoya el rostro en su mano, George avizora lo que vendrá, Diana corresponde a Dianko, Estacholi se concentra en sí mismo, Michel sonríe, Yordan respira profundamente, Julio César permite a Alain descansar en su hombro, Yaday se acerca a la luz, el director ultima detalles.

Solo, entre dos, en trío transcurre el calentamiento. Aún visten la ropa del entrenamiento, el público comienza a abarrotar la sala y pronto los bailarines serán llamados a escena. Inmersos en su trabajo, son ajenos a la pose, y es ahí donde radica la riqueza de esta muestra pues Nata se desplazó entre ellos con total libertad, sin interrumpir la preparación, y sus fotos recogen un momento de indudable vitalidad y

comunican a quien las contempla la poderosa fuerza de estas gentes. Ella trabajó con cámara digital y realizó un tratamiento del color cuyos secretos no quiere revelar. Pareciera identificar a cada ser humano con un matiz, o tal vez quiere descubrir qué hay bajo la piel de los danzantes. Nata dialoga con todos y la agudeza de su mirada les confiere alto valor testimonial a las fotos.

Sorprende el uso de la luz en estas fotos, dibujando la composición del grupo, delimitando las zonas de preparación o aunando a los bailarines. Se tomaron entre bambalinas, sin el auxilio de las luces iluminadoras del espectáculo. Aquí, tras el telón, debió afinar el ojo para develar al espectador una imagen inédita.

Dada la expresividad de los bailarines, un dramaturgo pudiera imaginar muchísimas historias a partir de cada una de estas instantáneas, historias profundamente humanas, tal vez un anticipo de los conflictos que, inmediatamente, se sucederán en las tablas para regocijo de quienes disfrutarán la función.

Hace unos días, mientras convocaba al público para que asistiera a la exposición, un amigo me preguntaba por qué razón los fotógrafos cubanos no enfilaban su atención hacia temas como este. Recordaba a Korda, a Raúl Corrales y a tantos otros, célebres por su desempeño tras las cámaras, que ocuparon su mirada en la danza cubana. Nunca me había cuestionado este hecho, pero la pregunta me provocó y por eso me atrevo a especular que los nuestros se han acostumbrado al milagro cotidiano, todos saben de la existencia de DCC hace ya cuarenta y cinco años, saben de la excelencia de sus bailarines, los afortunados recuerdan el estreno de *Súlkary* y los más jóvenes vuelven al teatro para aplaudir *Compás*. Pero el viajero llega buscando fuertes emociones y las encuentra entre los desvencijados tabloncillos del segundo piso del Teatro Nacional y no puede evitar la tentación de compartir la experiencia con sus semejantes.

Vi las fotos bajo los efluvios de Miguel Iglesias, apasionado hasta el delirio cuando de la compañía se trata. Sin embargo, la belleza de las imágenes me conmovió y propició mi acercamiento a los entesijos del colectivo. Por primera vez Nata fotografía bailarines y confiesa su inmensa satisfacción al contemplarlas ya impresas. (Marilyn Garbey)

Caricatos 2004

Una vez más, en noviembre de 2004, se hicieron públicos los resultados del concurso Caricato de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC. Una gala en el céntrico Teatro Mella, dirigida

por Jesús (Chucho) Hernández, alternó los bloques de premiación con breves presentaciones de importantes núcleos artísticos.

El jurado de teatro para adultos, presidido por María Eugenia García e integrado por Zoa Fernández, Habey Hechavarría, Miguel Montesco y Pedro Ángel Vera otorgó el galardón de música a Bobby Carcassés por *Marx en el Soho*, menciones a los actores Pancho García, Wilfredo Candebat, Beatriz González y Yelina Rodríguez, y premios a Hedy Villegas, Georbis Martínez, Yailene Sierra y Alexis Díaz de Villegas. Asimismo Omar Franco obtuvo el reconocimiento de actuación humorística. La mejor dirección artística resultó compartida entre José Milián por *Mamíferos hablando con sus muertos* y Carlos Celdrán por *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*.

En teatro para niños, Gilda de la Mata, Gladis Casanova, Reinaldo Álvarez, José Luis Quintero y Javier Pérez decidieron entregar menciones a los actores Adis Nubia Martí y Julio Labrada, y premios a Yeisy Pérez, Jorge Luis Rojas, Malawi Capote y Celso Portales. Correspondió el lauro de mejor música a Fidel Galbán y Norberto Guerra por *Una manzana fuera de cuento*, y el de mejor puesta a Juan González Fiffe por *Corral de fantasía*, junto a una mención a Félix Dardo por *Romelio y Juliana*.

El proceso de nominación de candidatos a premios ha funcionado de una manera novedosa dentro de nuestro panorama cultural, al ofrecer en muchos casos una perspectiva de los mejores artistas en cada categoría y no un nombre único. Las nominaciones han sido ampliamente divulgadas, lo cual significa un mérito para los creadores. En la medida que consiga hacerse valedero, mediante el rigor técnico y la disciplina en el análisis que se observaron en esta edición, Caricato será el más alto honor que pueda merecer la familia del teatro cubano. (AGM)

Premios Adolfo Llauradó 2004

Durante el proceso de premiación del concurso Caricato 2003, Jacqueline Meppiel reflexionó sobre la posibilidad que debían tener las actrices y los actores jóvenes de Cuba en tanto «relevo actoral», como decía Adolfo Llauradó, para que con un galardón se pudiera destacar y estimular su trabajo, y no para celebrar una carrera madura.

Así se lanzó la convocatoria al Premio Adolfo Llauradó 2004, cuyo jurado estuvo presidido por la actriz Alina Rodríguez, e integrado por el director de cine Fernando Pérez, el teatrólogo Luvel García, el actor e investigador Roberto

Gacio y el dramaturgo y crítico Abel González Melo. Ellos valoraron más de setenta inscripciones de intérpretes de toda la Isla, y por unanimidad decidieron otorgar premios a Yuliet Cruz y Caleb Casas en la categoría de televisión (*Pompas de jabón*, dirigido por Charlie Medina), a Lissa Rodríguez, Delvis Fernández, Llamil Cuéllar y Kelvyn Espinosa como mejor actuación de conjunto (*Galápagos*, Alexander Paján con Origami Teatro), a Yelina Rodríguez, Yailene Sierra y Fidel Betancourt en actuación de teatro (*Mamíferos hablando con sus muertos*, *Icaros* y *Vida y muerte de Pier Paolo Pasolini*, respectivamente), y a Georbis Martínez, quien por la excelencia del conjunto de sus interpretaciones recientes en teatro y cine, mereció el Premio Excepcional. Estos resultados se hicieron públicos en noviembre, en la gala de Caricato 2004.

Con el auspicio de la Asociación de Artistas Escénicos de la UNEAC y la Asociación Hermanos Saiz, este concurso ilumina una zona no siempre valorada con justicia por otros certámenes nacionales. Asimismo quedó librada la convocatoria para el Adolfo Llauradó 2005.

Testigo de un Encuentro

El Encuentro de Teatro para Niños de Pinar del Río se inserta en esa red de eventos de confrontación y diálogo sin «competencia» que caracterizan el movimiento teatral para niños y de títeres cubano, sobre todo desde la década del noventa y que continúa, por fortuna, en este nuevo milenio. Probablemente tiene que ver con nuestra naturaleza de entrega, de fe en el bien que propiciamos; porque si algo nos legitima es la alta estima y respeto al destinatario, y una inclinación inevitable a la confrontación como eslabones de crecimiento.

Así, con la premisa de «No me mires con ojos críticos. Disfrútame», Luciano Beirán gestó en el año 2000 este certamen que del 23 al 28 de noviembre de 2004 tuvo su tercera edición, con la mayor cantidad de agrupaciones participantes de su historia. A Titrivida como grupo anfitrión, junto al CPAE se unieron Alas y Caballito Blanco. De Ciudad de La Habana: Tintalla, Teatro Nacional de Guiñol, Nueva Línea y Géminis. Los Cuenteros de La Habana, el Guiñol de Guantánamo, y My Clown de Cienfuegos. Disímiles propuestas artísticas y estéticas se dieron cita, en su mayoría en pequeño formato, a excepción de la compañía Los Cuenteros con el espectáculo *Romelio y Juliana*.

Pero fue el público uno de los protagonistas del encuentro. El de las comunidades cercanas a la sedes, los espectadores avisados por la promoción, y sobre todo, la presencia de la intelectualidad pinera.

A los ya habituales espacios de presentación como La Barraca, Teatro Saidén, Sala Video del reparto Llamazare y Teatro La Edad de Oro, se sumó el Hospital Pediátrico. Los espectáculos *El sereno y el diablo* y *Dos cuentan tres* del TNG y de Guantánamo respectivamente, dejaron su huella entre los estudiantes de la EIA, con presentación y debate de puestas.

Las sesiones teóricas nunca se omiten en estos encuentros. Según su organizador, porque «queda mucho de ellas», y tiene razón. Queda la vivencia de la palabra única del protagonista de un suceso como lo fue el conversatorio del teatrista Roberto Fernández: recuento sobre el Teatro de Muñecos de La Habana, o la increíble satisfacción de contar sobre un proceso de trabajo, escuchar reflexiones y lecturas de espectadores concededores y no, como ocurrió en el conversatorio de *Romelio y Juliana* que realizamos Félix Dardo y yo en el patio de la UNEAC.

Especial significado tuvo en mí, y también en los participantes, el recuento de Roberto Fernández, porque se trata de una historia aún por despertar y que nos aseguró disfrutaríamos pronto. Nos reveló valiosos datos de la primera compañía de teatro para niños de la Revolución con una labor comunitaria continuada, con un promedio de trescienta funciones anuales por todos los municipios de La Habana.

Decididamente el III Encuentro de Teatro para Niños de Pinar del Río tiene la impronta de sus anfitriones: la cordialidad y el amor a lo teatral. Y, porque también tengo como Luciano Beirán un lema parecido, «El arte se estima, no se evalúa», me permito compartir estos apuntes como testigo de un encuentro a recordar. (Blanca Felipe Rivero)

Los Cuenteros: 35 años

Treinta y cinco años celebraron Los Cuenteros este noviembre, y como la felicidad duradera sólo se alcanza con el trabajo y la creación, el Guiñol habanero lo ha festejado doblemente.

A sus ya clásicas creaciones (*¿Cómo cazar un güije?*, *El extraño caso de la zorragalina* y recientemente *Fantasma*), unen ahora *Romelio y Juliana*, obra de Blanca Felipe Rivero, que ha recibido copiosos galardones.

Romelio y Juliana ha resultado, sin duda, una de las más certeras elecciones del grupo. Lejos de evocar el drama de Shakespeare entre Montescos y Capuletos, la dramaturgia de Blanca Felipe es un permanente divertimento, más cercano a la tradición campesina de *La Odilea*, de Francisco Chofre, la narrativa

de Samuel Feijóo, Carballido Rey o Dora Alonso. La agilidad y cohesión del texto sostiene una puesta dinámica, que enriquece a fondo el humor, el absurdo, la controversia y las tonadas guajiras, además de todo el acervo de la campiña cubana (refranes, adivinanzas, fantasmas, chistes, décimas, etcétera).

El universo espiritual de nuestros campesinos constituye el alma y la sustancia de la comunicación de la obra con el público infantil, y no tan infantil: he aquí otras de las magníficas conquistas de *Romelio y Juliana*. Pero además, ese patrimonio de origen campesino es, sobre todo, leit motiv para la actuación y vida de los personajes.

Un árbol cargado de frutas (mamey) marca el límite entre dos familias vecinas, hasta que la ambición lo convierte en el oscuro motivo de la disputa. Bajo su sombra las comadres afilan las escobas para un duelo, los compadres tejen tremebundas escenas del más allá, pero también dos jóvenes estrechan su amor para poner fin a tanta guerra.

La eficacia del texto nos hace transitar por una compleja gama de sentimientos: desde la sonora carcajada hasta una lágrima de despedida, gracias también a la maestría de actores y actrices que insuflan vida a los muñecos—incluso a los secundarios, como los gatos Girasol y Mediapelo—, como el excelente trabajo de escenografía y atrezzo.

Plaza habitual para la presentación de Los Cuenteros, la UNEAC en la provincia de La Habana se honró al homenajearlos; más que por su treinta y cinco cumpleaños, su estreno impecable, su alegría por los premios o su sostenida condición de Vanguardia Nacional, Los Cuenteros son una historia de voluntad y auténtica creación. (Omar F. Mauri)

Ánfora 2004

Cuando el 28 de noviembre cayó el telón del Teatro Tunas, para dar cierre al X Festival Internacional de Magia Ánfora 2004, múltiples emociones afloraron en los rostros de los ilusionistas cubanos. Como en todo evento competitivo, hubo alegrías, tristezas y desacuerdos, pero lo

más importante fue comprobar que la magia nacional comienza a vislumbrar el camino de la contemporaneidad.

Leonardo Trébole, director de la Academia Mexicana de Artes Mágicas, viajó a Cuba al frente de una delegación de ocho prestidigitadores premiados en el Festival Odisea Mágica, que él preside en su país. La gala azteca hizo vibrar al público asistente, por la calidad de los intérpretes, quienes a golpe de histrionismo y técnica, cautivaron a todos.

Fernando Keops, otro mexicano radicado en Las Vegas, por octava ocasión consecutiva visitó la ciudad mágica de Cuba. De España llegaron Vicente Redondo y Luis Miguel Alguacil, este último con una exquisita propuesta para los niños. Todos compartieron con los artistas nacionales secretos mágicos sobre palomas, collares, cuerdas, naipes y en especial el mago Martín Godínez, quien llegó desde Guadalajara para ofrecernos un taller de globoflexia (habilidad de crear figuras con globos), en la cual es un virtuoso.

Por Cuba, los invitados fueron el mago Ayra, recordado por los que peinan canas gracias a su programa *Créalo o no lo crea*, y los veteranos Franck, Serruchini y el Príncipe Alberto, profesores de varias generaciones de artistas. El programa incluyó actividades colaterales en centros de los diferentes niveles de enseñanza, los CDR y el municipio Manatí. El jurado estuvo integrado por Leonardo Trébole, David Rodríguez y Luis de la Rivera.

Además de los competidores individuales, se presentaron al certamen compañías de Ciudad Habana, Matanzas, Camagüey, Las Tunas y Santiago de Cuba. Huracán Mágico, colectivo anfitrión, que dirige el mago Píter, mereció el Gran Premio con el espectáculo *Ciudad mágica*, bajo la dirección artística de Ernesto Parra, sin duda un notable salto cualitativo que necesitaban los tuneros.

En la modalidad de magia de cerca, los lugares correspondieron a Omar Fuentes, Alexis Pérez y Yordanis de Jesús.



FOTOS: CORTESÍA DEL EVENTO

Los premios de magia general pasaron a manos de Guillermo Reyes, Fernando Rodríguez y Manuel Gascó. En la difícil especialidad de manipulación quedó

demostrada la calidad del joven relevo: Osiel Ferret, con catorce años, y Andrés Fernández, con veintiuno, se agenciaron el primer y segundo lugar, respectivamente, seguidos por el mago Gascó. El lauro a la mejor actuación femenina lo obtuvo la asistente Jannett Corzo, y en las pequeñas ilusiones lo recibieron los magos Mañas, Yaremis y Fides.

Los sorprendentes equipos mágicos, dentro de los cuales desaparecen las hermosas asistentes, forman parte de las denominadas grandes ilusiones, en las cuales triunfaron Rafael Pupo, Carlos Ayala y Mario Estrada.

El mundo mágico de Omar Ferret fue el espectáculo invitado para clausurar el festejo; este cubano, Campeón de Manipulación y Magia Close-up (1995, México), en la competencia que promueve la Federación Latinoamericana de Sociedades Mágicas (FLASOMA) y Primer Premio en Magia de Cerca de *Intermagic* (1997, Colombia), trazó pautas a seguir por los más jóvenes con una actuación donde primaron el buen gusto y una técnica impecable.

La décima edición del *Ánfora* marcó la mayoría de edad de un evento que cada año abarrotó los espacios escénicos tuneros y si algunas sugerencias pudieran ser de utilidad, hablaría de la necesidad de ajustar detalles organizativos, de la eliminación de ciertos elementos kitsch dentro de las muestras, de instrumentar un reconocimiento especial a la originalidad, lo cual se convertiría en la mejor arma para combatir las copias textuales de números internacionales, así como de la atención especial que debe brindarse a la selección de las propuestas dirigidas a los más pequeños que aún carecen de una dramaturgia y una dirección artística coherentes. Se impone también la concertación de un convenio institucional que propicie una cobertura televisiva capaz de amplificar la proyección de lo mejor de nuestra magia a escala nacional.

El escenario está ya desierto, pero a todo lo largo del 2005 los amantes del ilusionismo tendrán otras opciones: MagiAtenas (febrero, Matanzas), Areíto Mágico (abril, Santiago de Cuba) y el II Encuentro de Cartomagia (mayo, Camagüey), para cerrar el año con otro *Ánfora* que seguramente superará al que reseñamos en esta página. (Gladys Alvarado)

Pequeño Formato en La Habana

El II Festival de Teatro de Pequeño Formato de La Habana, auspiciado por el Centro de Teatro y Danza de la capital, se desarrolló en noviembre con la presencia de quince puestas. El premio al mejor diseño de luces lo obtuvo Mateo Pazos por *El*

espiritista (Macubá); el de vestuario Rolando Estévez por *La ventana tejida* (Icarón), quien compartió con Carlos Díaz por *Las criadas* (El Público) el de escenografía; el de banda sonora fue a manos de Omar Lorenzo por *El Arquitecto y el Emperador de Asiria* (Eclipse) y el de música original a Aida Zertuche Palma por *Lagarto Pisabonito* (Teatro del Estro de Montecallado). Este último montaje obtuvo asimismo el premio Juan Francisco Manzano. Se distinguieron además el texto de Ulises Rodríguez Febles *La ventana tejida*, las actuaciones de José Apodaca (*Lagarto...*), Mónica Guffanti (*Las criadas*) y Miriam Muñoz (*La ventana...*), así como esta última puesta conducida por Muñoz y *Las criadas* de Guffanti y Doris Gutiérrez. Más de veinte menciones y reconocimientos acompañaron la pródiga noche de premiación. El jurado estuvo presidido por Gerardo Fullea León e integrado por Mireya Chapman, Jorge Garciaoporrúa, Nelson González y Adela Prado.

Teatrales de Invierno

Auspiciado por el CPAE de La Habana, se desarrolló en el municipio Caimito el evento Teatrales de Invierno, que aglutinó a teatristas, críticos y otros especialistas vinculados al quehacer de las tablas.

De los colectivos participantes se presentaron en calidad de invitados: Teatro D'Dos, con la obra *Siempre se olvida algo*, dirigida por Julio César Ramírez, y Estudio Teatral Vivarta, comandado por Antonia Fernández, que realizó un pasacalle de dos paradas.

La programación dedicada al público infantil incluyó, de la provincia anfitriona, *Romelio y Juliana*, del grupo Los Cuenteros. La puesta, de una exquisita manufactura, reafirma la profesionalidad de este colectivo.

De Matanzas llegó el grupo Papatote con *La cabeza intranquila*, de Ulises Rodríguez Febles y conducción artística de René Fernández. La pieza sobresale por las pericias de René, al recrear la fábula, impregnada de un alto discurso metafórico en la que se aboga por la preservación de los valores patrimoniales y donde los actores-animadores se lucen además al unir sus voces en un coro polifónico e interpretar canciones dedicadas a la Atenas de Cuba, en una atmósfera enriquecida con el diseño escenográfico de Bárbaro Joel Ortiz.

Caricias fue la propuesta que trajo desde la Isla de la Juventud el grupo Pinos Nuevos. Su director artístico Miguel Olachea, apela a diferentes recursos para llevar adelante el texto del catalán Sergi Belbel en el que afloran ambiguos personajes, lastrados por diferentes males: la pobreza, la marginación, la

droga, el sexo y la vejez. Sobresalen por sus interpretaciones las actrices Bertha Martín, cuando encarna a una anciana senil y Delvis Dubois al interpretar a otra vieja, lúcida.

Clara García, directora del colectivo *Máscara de Luna*, de La Habana, subió a las tablas del cine-teatro de Caimito, la adaptación de la obra *Las mariposas saltan al vacío*, de José Milián. En la puesta se hace buen uso del espacio escénico, se utilizan diferentes niveles, el diseño escenográfico es funcional y permite la progresión dramática de la propuesta que aborda el sida. En esta puesta se observa un desbalance actoral que se hará equitativo cuando la obra alcance un mayor número de representaciones.

El grupo Teatro de las Olas, de Batabanó, puso a consideración del público asistente al coliseo de Bauta, el monodrama *Emelina Cundeamor*, de Eugenio Hernández Espinosa, con la actriz Eneyda Villalón y conducción artística de Jesús Fernández. La pieza, que aborda la transcurción, le permitió a la actriz desenvolverse con maestría, transitando con veracidad creativa por las diferentes situaciones por la que atraviesa el conflicto hasta su desenlace final. También de este dramaturgo arribó a Teatrales de Invierno, de manos de José Miguel Díaz, el colectivo Teatro del Estro de Montecallado con la obra *Lagarto Pisabonito*; tres actores: José Apodaca, José Luis Romero y Juan Carlos Pérez, llenos de gracia, vitalidad y de imaginaria popular nos adentran en un típico guateque campesino, y logran contagiar al auditorio con las ocurrencias de Lagarto (Apodaca), en un ambiente de efervescencia montuna.

Los organizadores del evento hicieron extensiva la programación a centros de trabajo, escuelas, tabaquerías, casas de cultura y unidades militares; en algunos de estos espacios actuó el grupo Proyecto IV, de La Habana.

Avalados por el Centro Provincial de Superación para la Cultura y el Arte, se desarrollaron durante los días del encuentro diferentes talleres a cargo de experimentados y prestigiosos profesores: actuación (Carlos Celdrán), animación de títeres (Arelis Monzón), construcción de títeres (Blanca Felipe y Guillermo Sánchez) y técnicas corporales (Malawi Capote). Los talleres tuvieron un alto rigor técnico profesional y fueron asimilados con interés por todos los participantes, incluyendo a los alumnos de la EIA.

En un cálido clima de confraternidad, Teatrales de Invierno dijo adiós a todos los que tuvimos la oportunidad de participar y apreciar la pasión y la entrega con que se trabaja en la provincia La Habana, en aras

desde San Ignacio 166

de desarrollar y potenciar el arte de las tablas en sus diferentes géneros y manifestaciones. (Jesús Barreiro Yero)

Stanislavski siempre

Durante el 1 y 2 de diciembre del 2004 el Proyecto Cultural Arte-Tiempo dirigido por Yana Elsa Brugal, realizó el Seminario Stanislavski Siempre basado en el sistema actoral creado por el gran teatrasta ruso Konstantín Stanislavski, que constituye, indudablemente, el soporte del que parten teorías y prácticas desde los inicios del siglo xx.

En las sesiones del Seminario se profundizó en los diversos enfoques stanislavskianos y se ahondó en la importancia del sistema para el quehacer universal y en específico en su relación con el teatro cubano contemporáneo. Para ello abrimos un diálogo, apoyándonos en nuevas herramientas y enfoques de análisis, con la finalidad de redescubrir al maestro y, como siempre, obtener beneficios de sus aportes.

Se impartieron conferencias magistrales que incluyeron demostraciones prácticas y muestra de videos. Intervinieron Yana Elsa Brugal («Stanislavski siempre»), Miriam Lezcano («El actor como instrumento expresivo del director»), Carlos Celdrán («Otra vez hijo de Stanislavski»), Verónica Lynn («Experiencias y reflexiones acerca de Stanislavski») y Armando Morales («Stanislavski y los títeres»).

El Seminario se desarrolló en la Casa Benito Juárez, situada en el casco histórico de La Habana Vieja.

LOS ÚLTIMOS MESES DEL AÑO 2004 ACOGEN LA participación de *tablas* en varios eventos y talleres de los que «En tablilla» da fe. Nuestra presencia en el Festival de Camagüey es asimismo ampliamente comentada en este número, cuyo antecesor fue puesto a la venta durante las calurosas jornadas del encuentro en la ciudad de Agramonte. Miembros de nuestra redacción o colegas que participaron en encuentros, trasladaron ejemplares de la entrega 3/04 y de nuestros últimos libros a provincias.

En saludo al Día de la Cultura Cubana, el 20 de octubre a las cuatro de la tarde, en la sala del Teatro Nacional de Guiñol, se efectuó la presentación de *La Virgencita de Bronce*, de Norge Espinosa, volumen de Ediciones Alarcos, que comentó el crítico Amado del Pino. En el acto, conducido por Rubén Darío Salazar, se hizo un homenaje a las históricas manifestaciones del mito Cecilia Valdés en la Cuba contemporánea. Participaron e intercambiaron, entre otras figuras, Abelardo Estorino, Josefina Méndez, Roberto Gacio, Nieves Riovalles y Miriam Sánchez.

El 6 de noviembre, en el habitual espacio Sábado del Libro del ICL, fueron presentados los títulos de Alarcos: *El concierto* de Ulises Rodríguez Febles, *Concierto barroco* de Laura Fernández y Reinaldo Montero, *La violación* de este último autor, y nuevamente *La Virgencita...* Invitado especial en esta ocasión como presentador fue el dramaturgo Gerardo Fullea León.

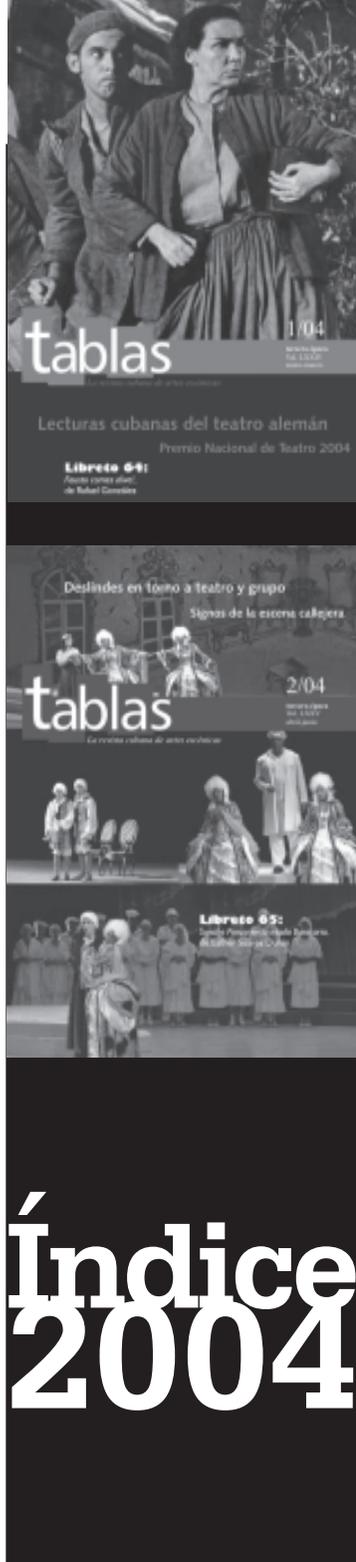
Entre el 15 y el 18 de noviembre se desarrolló, siempre a las tres de la tarde y coordinado por nuestra revista, el segundo ciclo de lecturas «El teatro francés hoy», con sede en la Fundación Ludwig. Carlos Celdrán dirigió para Argos Teatro *Annabella* y *Zina* de Christian Rullier, con las actrices Ismercy Salomón y Yailín Rodríguez. *Volcán*, de Philippe Minyana, estuvo a cargo de Carlos Pérez Peña y Teatro Escambray, con Jorge Luis Leyva, Carlos Riverón, Yersky Caballero y Yenislely Pérez. *Por un sí o por un no*, de Natalie Sarraute, fue leída por Kike Quiñones, Carlos Gonzalvo, Carlos Díaz y Gilda Bello, todos bajo la guía de Osvaldo Doimeadiós. En tanto, Abel González Melo condujo la lectura en teatro semimontado de *Yo estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, de Jean-Luc Lagarce, junto a las actrices Micheline Calvert, Corina Mestre, Beatriz González, Lissa Rodríguez y Yanay Penalba.

Miembros de nuestro equipo viajaron a la XXIX edición del Festival Internacional de Teatro de Oriente, en Barcelona, Anzoátegui, Venezuela, entre el 15 y el 31 de octubre. Asimismo nuestro director recibió una beca de la Fundación Brownstone que le permitió realizar una visita de trabajo a Francia, donde *tablas* y Alarcos fueron difundidos, y contactar con un amplio número de representantes, directores e investigadores del teatro francés, esto entre los meses de noviembre y diciembre.

FOTO: EDUARDO EIMIL



Lectura de *Yo estaba en casa y esperaba que llegara la lluvia*, de Lagarce



A

Albello, Ismael. «¿Por qué Alberto Méndez», 3, pp. 3-4. // «¿Cómo hablar de Fernando Alonso en sus noventa años?», 4, pp. 3-5.

Alvarado, Gladys. «Ánfora 2004», 4, pp. 91-92.

Álvarez, Kiki. «Carta a Celdrán», 3, pp. 42-43.

Amaro Cano, Leonor. «Un libro necesario», 2, pp. 85-86.

Arrufat, Antón. «Sartre a puerta cerrada», 3, pp. 18-22.

B

Barba, Eugenio. «Intervención», 2, pp. 40-42.

Barreiro Yero, Jesús. «Teatrales de invierno», 4, pp. 92-93.

Beneventi, Paolo. «Notas sobre la animación», 4, pp. 18-24.

Bonilla Chongo, Noel. «Danza en Francia: paradojas y paraíso de un cuerpo contemporáneo y, a la vez, arcaico», 3, pp. 71-76. // «Creación: reivindicar la danza que dance», 4, pp. 62-63.

Brecht, Bertolt. «En los años noventa», 1, p. 77.

C

Caballero, Atilio. «Hacia el espesor de signos», 4, p. 8.

Cano, Osvaldo. «Vital Mrozek», 2, p. 74. // «Trompoloco 2003», 2, p. 87.

Carrió, Raquel. «El teatro de grupo en Cuba: antecedentes y deslindés», 2, pp. 3-8.

Carvajal, Xavier. «Manos para un Títere», 3, p. 91.

Castillo, Nelda. «Pájaros de la playa», 3, pp. 45-52.

Celdrán, Carlos. «Dos temporadas con Brecht», 1, pp. 22-27. // «El sueño de la autenticidad», 2, p. 96. // «Koltès, Koltès, Azama», 3, pp. 57-66.

Cordero, Tania. «El festival no puede hacer milagros», 4, p. 9.

D

Del Pino, Amado. «Con fama de veterano», 4, p. 10. // «La manzana de la concordia», 4, pp. 57-58.

De Puzo, Rodolfo. «Roberto Zucco: una lectura necesaria», 3, pp. 38-41.

Díaz, Carlos. «Apostando por el público», 2, pp. 34-35.

E

Espinosa, Norge. «Para otra estancia habanera de Prometeo», 2, pp. 9-16.

// «Un festival de veinte Mejunjes», 2, pp. 88-90. // «Tartufo regresa a Estudio», 3, pp. 29-33. // «Camagüey in, Camagüey out: otra espiral para el teatro cubano», 4, p. 15. // «Delirios de Irrumpe», 4, pp. 80-81. // «Seis veces danzan dos», 4, pp. 87-88.

Estorino, Abelardo. «Raquel Revuelta: como las heroínas en el escenario», suelto del 1.

F

Fariñas, Carlos. «Preludio para Phentesilea», 1, pp. 28-31.

Favier, Yudd. «Otra estación titiritera en la que se empina el papalote», 3, pp. 77-79. // «Una lluvia de cuates empapa las calles habaneras», 4, p. 86.

Felipe Rivero, Blanca. «Una apertura a premiar», 4, p. 84. // «Testigo de un Encuentro», 4, pp. 90-91.

Flores, Dianik. «¿Aquelarre?», 3, pp. 93-94.

G

Gacio Suárez, Roberto. «Otro Galápagos», 2, pp. 77-78. // «Una caja de ensueños», 3, pp. 26-28. // «Mamíferos de Milián», 4, pp. 78-79.

Galbán, Fidel. «Una manzana fuera de cuenta», 4, pp. 42-56.

Garbey, Marilyn. «El teatro y la vida», 3, pp. 14-15. // «Entre los obreros del teatro», 4, p. 11. // «Gentes de la danza», 4, pp. 89-90.

García Abreu, Eberto. «Evocación de Galileo Galilei», 1, pp. 12-21. // «Crítica y teatro: apuntes de un encuentro en Santiago de Cuba», 3, pp. 85-91. // «No son todos los que están ni están todos los que son», 4, pp. 12-13.

Gibert, Yamina. «Otra vez Liborio», 4, pp. 70-71.

Giraldo, Diego. «Adiós a Enrique Buenaventura», 1, pp. 94-95.

Gómez Triana, Jaime. «Estrategias para alzar el vuelo: notas preliminares en torno a Ícaros», 2, pp. 67-71. // «Para comerte mejor», 3, pp. 10-13. // «Un texto quimérico», 3, pp. II-V. // «No al paternalismo», 4, p. 14. // «De Origami Teatro para chicos enamorados», 4, p. 69.

González de la Rosa, Adys. «FITO 2004: instantáneas a color», 4, pp. 64-66.

González Melo, Abel. «La nieve del techo se derrite. El círculo de tiza caucasiano: una obra modélica de Brecht», 1, pp. 62-68. // «Seguro engaña», 1, pp. 91-92. // «La escuela de los amantes», 2, pp. 75-76. // «Nuestro Molière», 3, pp. 34-37. // «Deborah Hunt en CITO», 3, pp. 91-93. // «Pasos de ballet desde mi asiento», 4, pp. 59-61. // «Fronteras», 4, pp. 74-75. // «Tercera Bial de Teatro en la Montaña», 4, p. 85. // «Caza de sombras», 4, p. 87. // «Caricatos 2004», 4, p. 90.

González, Rafael. «Fausto comes alive!», 1, pp. 41-56.

H

Hechavarría Prado, Habey. «La Virgen y el Centauro. Prolegómenos a la vocación espectacular del teatro alemán», 1, pp. 57-61. // «¿Quién mató al Comendador?», 2, pp. 80-81. // «La Loca del Triánón», 3, pp. 67-70. // «Mono Grama», 4, pp. 72-73.

Hernández-Lorenzo, Maité. «Cruzando el tiempo: teatreros en Guantánamo», 2, pp. 90-91. // «Odiseo en el centro de la Isla», 2, pp. 91-92. // «Por un espacio autónomo», 4, pp. 13-14.

L

Laferté, Nieves. «Diseñando con Brecht, Neher, Otto y Von Appen», 1, pp. 35-39.

Lago, Yasser. «Lizt Alfonso en Broadway», 2, pp. 92-93.

M

Mansur, Nara. «Todo lo que necesito es una máquina», 1, pp. 86-87.

Martínez Tabares, Vivian. «La saga insular de Brecht y Müller, una lectura personal», 1, pp. 7-11.

Martínez, Yanisbel. «Preservar lo que amamos», 4, p. 7. // «Entre mameyes y títeres criollos», 4, pp. 67-68.

Mauri, Omar F. «Los Cuenteros: 35 años», 4, p. 91.

Milián, José. «Reflexiones en voz alta», 1, p. 96.

Moliné, María Elena. «Reflexiones sobre la imagen del hombre en la puesta en escena», 4, pp. 32-36.

Montero, Reinaldo. «Dialéctica dramática», 1, pp. 69-76.

Morales, Armando. «Las estaciones de los juguetes», 3, pp. 23-25.

Morales, Pedro. «Un aporte por la diferenciación», 4, pp. 82-83.

Müller, Heiner. «Shakespeare Una diferencia», 1, pp. 84-85.

O

Ortiz, Gertrudis. «La supervivencia del rito en los juegos infantiles», 4, pp. 25-27.

Oviedo-Brito, Bárbara. «Una manzana necesaria», 4, pp. II-III.

P

Padura, Leonardo. «Las penumbras de la vida», 4, p. 96.

Peraza, Vladimir. «De Ciego de Ávila a Centro Habana: asciende la serpiente», 2, pp. 82-84. // «Inicio y final de Los Días de la Danza», 3, pp. 80-83. // «Antonio Gades: el aliento vital», 4, p. 84.

Pérez Peña, Carlos. «Palabras para arrojar al cesto», 2, pp. 23-25. // «Pequeño diario de campaña», 3, pp. 84-85.

Pérez Rivero, Pedro. «La profesionalidad en la afición: Unicornio 2004», 4, p. 89.

Pineda, Roxana. «Sobre el pobre Bertolt Brecht», 1, pp. 32-34.

Placencia, Azucena. «Una puesta de excepción», 2, p. 79.

Pogolotti, Graziella. «Louis Jouvet o la teatralidad», 3, pp. 16-17.

Q

Quintana, Fefi. «¿Piensas ya en el humor?», 1, pp. 93-94.

R

Rivero, Bárbara. «La penumbra insólita de Amado y Doime», 4, pp. 76-77.

Rodríguez Febles, Ulises. «El Mirón Cubano: signos callejeros», 2, Entretelones.

Ruiz, Jesús. «Cronología de diseños para teatro y danza de María Elena Molinét», 4, pp. 37-38. // «Los jazmines», 4, Entretelones.

S

Sáez, Joel. «Catorce años del Estudio Teatral de Santa Clara», 2, pp. 36-39.

Salas, Roberto. «Una mirada callejera al teatro cubano», 2, pp. 56-63.

Salazar, Rubén Darío. «Teatro de Las Estaciones en Charleville-Mézières 2003», 1, p. 95. // «Quinto Concurso de Teatro Familia Robreño en Sancti Spiritus», 2, pp. 87-88. // «El aliento mayor», 3, p. 96. // «Circo de palabras», 4, pp. 86-87.

Sandoval, Orestes. «De usos y críticas para evitar traiciones. Sobre Bertolt Brecht en Heiner Müller», 1, pp. 78-83.

Santiesteban, Miguel. «De cómo Esther Suárez hizo que Sancho Panza se aventurara en el carnaval de la ínsula prometida y otros sucesos no menos considerados», 2, pp. II-III.

Sicilia, Rubén. «Apuntes sobre ética y teatro», 4, pp. 28-31.

Suárez Durán, Esther. «Del bufo a Brecht: *La ópera del mendigo*», 1, pp. 88-90. // *Sancho Panza en la ínsula Barataria*, 2, pp. 43-54. // «Los que estuvimos con Los Beatles», 2, pp. 72-73. // «Noticias acerca del Proyecto de Documentación del Diseño Escénico en Cuba», 2, pp. 93-94.

T

tablas. «Combinatorias», 1, p. 2. // «Lecturas cubanas del teatro alemán», 1, p. 6. // «Ulises Rodríguez Febles, Premio Virgilio Piñera 2004» y «Premio *tablas* 2003», 1, p. 40. // «Pequeño Teatro de La Habana: quince años», 1, Entretelones. // «Premios Villanueva 2003», 1, p. 93. // «Desde San Ignacio 166», 1, p. 95. // «Teatro y grupo», 2, p. 2. // «Panel sobre Teatro Estudio», 2, pp. 17-19. // «Panel sobre el Teatro Nacional de Guíñol», 2, pp. 20-22. // «Panel sobre Teatro Escambray», 2, pp. 26-29. // «Panel sobre Cabildo Teatral Santiago», 2, pp. 30-33. // «Rostros para el teatro callejero», 2, p. 55. // «Día Internacional del Teatro», 2, p. 94. // «Desde San Ignacio 166», 2, p. 95. // «Nuevas lecturas», 3, p. 2. // «Lecturas cubanas del teatro francés», 3, p. 5. // «Ochenta Estorinos», 3, p. 44. // «Un palacio de hojaldré. Diez años de Teatro de Las Estaciones», 3, Entretelones. // «Premio a Carreño», 3, p. 94. // «Desde San Ignacio 166», 3, p. 95. // «Eclécticos», 4, p. 2. // «Camagüey in, Camagüey out», 4, p. 6. // «Desde San Ignacio 166», 4, p. 93.

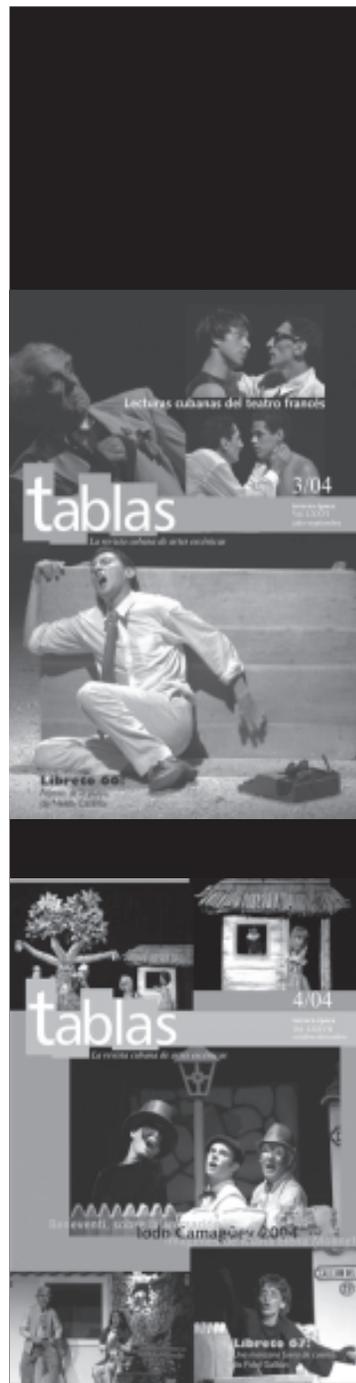
V

Valiño, Omar. «Coincidencias en Villanueva», 1, pp. 3-5. // «Un Fausto más parecido a nosotros mismos», 1, pp. II-III. // «Santiago con máscara de teatro», 2, pp. 64-66. // «Disidente del mundo», 3, pp. 53-56. // «Estaciones de viaje», 3, pp. 79-80. // «Tramas de Mayo Teatral», 3, pp. 83-84.

Varley, Julia. «Intervención», 2, pp. 40-42.

Z

Zola, Émile. «Prólogo a la obra *Thérèse Raquin*», 3, pp. 6-9.





Las penumbras de la vida

Leonardo Padura

LA VIDA DE UN HOMBRE TERMINA CUALQUIER DÍA.

Un soplo del destino pone fin a todo, incluso a las ilusiones. La vida de un hombre puede ser otra en el minuto siguiente. El cambio puede llegar como un zarpazo artero o se le puede ver venir, desde un remoto horizonte. Con el cambio pueden apagarse las luces, sobrevenir la penumbra. Viéndolo acercarse generalmente se siente miedo, al menos a lo desconocido.

¿Fue tan filosófico el escritor cuando volcó estas reflexiones en un drama de apariencia mundana como el de un jugador de béisbol abocado a la decisión del retiro? ¿Se propuso el autor ser tan profundo cuando colocó a sus personajes en una locación casi vulgar, una posada habanera a punto de ser reciclada en albergue transitorio para evacuados? ¿Intentó, incluso, hacernos pensar en conceptos trascendentes y esquivos como el destino, el futuro, la pérdida de la gloria y el tránsito hacia el olvido?

Penumbra en el noveno cuarto no es una lección barata de filosofía y su autor, al escribir esta obra teatral, apenas debió tener en mente la difícil circunstancia que un famoso jugador de béisbol debe enfrentar con la jubilación, a una edad en que muchos individuos comienzan a perfilar sus intereses vitales.

La magia del arte, sin embargo, permitió que Amado del Pino, autor de *Penumbra en el noveno cuarto*, convirtiera una posada habanera, a unos personajes comunes y al contexto cubano contemporáneo en el material propicio para una reflexión sobre el destino, la trascendencia, la futilidad de la gloria, el poder salvador del amor y el valor sagrado de la amistad. Su maestría, entonces, fue darles carne y sangre a los conceptos y meterlos en la piel viva de unos individuos que, desde un escenario, desnudarán su alma del único modo que conocen: viviendo sus vidas, pequeñas o grandes, intrascendentes y olvidables, sin asomo de un refinamiento psicológico que les resulta ajeno.

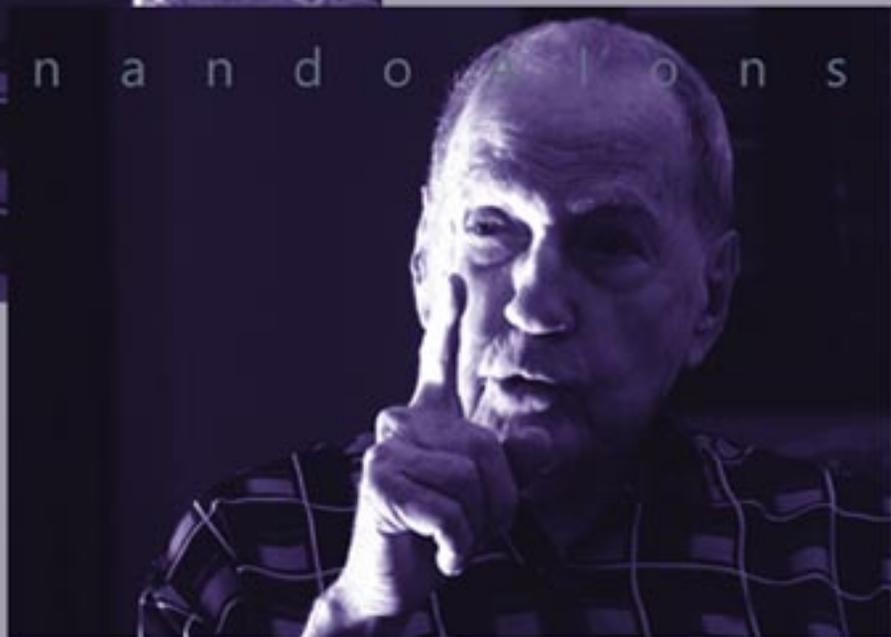
El sabor amargo de la vida es el que deja en la boca y en la mente el viaje a las penumbras de la existencia al que nos conduce el escritor. Una vida (varias vidas, en realidad) sin futuro, sin gloria, sin asomo de esperanzas. Al final de cada función, sin embargo, cada espectador debe pensar. Está obligado a pensar. Y no es necesaria la filosofía para que debamos hacer ese ejercicio. El buen arte también lo consigue. Es como una luz, que puede iluminar ciertas penumbras.

Leonardo Padura
Havanna, verano 104

F e r n a n d o A l o n s o



F e r n a n d o A l o n s o



19 Festival Internacional
de Ballet de La Habana

